শিল্পীৰ আলোকযাত্ৰা

(জ্যোতিপ্ৰসাদ জন্ম শতবৰ্ষ শ্ৰদ্ধাৰ্ঘ)

সম্পাদনা ঃ

গীতাশ্ৰী তামুলী

অখিল গগৈ



জ্যোতি প্ৰকাশন

পাণবজাৰ, গুৱাহাটী-৭৮১ ০০১

Shilpir Alok-yatra : *A collection of articles on Jyoti Prasad Agarwala in Assamese edited by Geetashree Tamuli and Akhil Gogoi and published by M/s Jyoti Prakashan Panbazar Guwahati 781 001*
First Edition November, 2002 Price Rs 100.00 Only

প্ৰকাশক ঃ
জ্যোতি প্ৰকাশন
পাণবজাৰ
গুৱাহাটী ৭৮১ ০০১

প্ৰথম প্ৰকাশ ঃ
নৱেম্বৰ ২০০২

বেটুপাত ঃ
পদ্ম সিংহ গুৱাহাটী

মূল্য ঃ ১০০.০০ টকা

ছপাশাল ঃ
ত্ৰিনয়ন গ্ৰাফিক অফছেট
বিহাবাৰী,
গুৱাহাটী-৭৮১ ০০৮

শিল্পীৰ আলোকযাত্ৰা



(জ্যোতিপ্ৰসাদ জন্ম শতবৰ্ষ শ্ৰদ্ধাৰ্ঘ)

আগকথা

আমাৰ জাতীয় জীৱনৰ প্ৰায় সৰ্বত্ৰ ছানি ধৰা বাণিজ্যিক সংস্কৃতিৰ ৰাহুগ্ৰাসৰ মাজতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ অনুপম সৃষ্টিৰাজিৰ প্ৰতি গৰিষ্ঠসংখ্যক অসমীয়া ৰাইজৰ হৃদয়ত আবেগ— অনুকম্পাৰ এটি টান আজিও অক্ষত আছে। নিশ্চয়কৈ ই আশাৰ বতৰা। কিন্তু সমাজক উদ্দীপনা যোগোৱা যিসকল ব্যক্তিক আমি বিৰল-ব্যতিক্ৰম বুলি চিহ্নিত কৰোঁ, সেইসকলক আমাৰ শ্ৰদ্ধা-ভক্তি-আনুগত্যৰ উপাচাৰেৰে বিগ্ৰহৰূপী জড় প্ৰস্তৰখণ্ডলৈ পৰিণত কৰাৰ সৰল চেষ্টাও তেনেকৈয়ে কৰোঁ। সেই কাৰণেই শংকৰদেৱ বা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে মহানসকলক 'সৰ্বগুণাকৰ', 'জিনিয়াছ' আদি বিশেষণেৰে বিভূষিত কৰাতেই আমাৰ দায়িত্ব শেষ হোৱা বুলি ধৰি লওঁ। অথচ সমাজ এখনৰ সুস্বাস্থ্যৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় কথাটো হ'ল— এনে ব্যক্তিসকলৰ চিন্তা-চেতনা আৰু কৰ্মৰ মূল্যায়ন আৰু পুনৰ পুনৰ মূল্যায়ন। বিশিষ্টসকল বিশিষ্ট হৈও বিশাল সমাজজীৱনৰ অংগ; সমাজ যেনেকৈ তেওঁলোকৰ দ্বাৰা পুষ্ট, তেওঁলোকো সমাজৰ দ্বাৰাই উদ্বোধিত। বহুসময়ত তেওঁলোক হয়তো সমাজৰ অগ্ৰণী সৈনিক— মানৱীয় সম্পূৰ্ণতাৰ কাংক্ষিত ভৱিষ্যতলৈ বৰ্তমানত মানুহৰ অবিৰত সংগ্ৰামৰ আঁৰৰ প্ৰেৰণা। স্বয়ং জ্যোতিপ্ৰসাদে বীৰপূজাক সমালোচনাত্মক দৃষ্টিৰে চাইছিল আৰু শংকৰদেৱতকৈও তেওঁৰ বৈপ্লৱিক ৰূপান্তৰৰ দৃষ্টিভংগীকহে প্ৰাসংগিক বুলি বিবেচনা কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বেলিকাও আমি একে কথাকেই মনত ৰাখিব লাগিব।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ মাজত থকা বৈচিত্ৰ্য-বিৰোধ-বিক্ষেপণবোৰে কিছু মতান্ধ লোকক প্ৰায়ে বিপাঙত পেলোৱা দেখা যায়। এই অস্বস্তিৰ বাবেই অসম প্ৰকাশন পৰিষদে প্ৰকাশ কৰা **জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী**-ৰ প্ৰথম সংস্কৰণত তেওঁৰ ৰচনাৰ বছা বছা অংশ বাদ দিয়াৰ কথা সৰ্বজনবিদিত। এনে মতান্ধতাৰ বাবেই নিৰ্দিষ্ট তাত্ত্বিক কাঠামো বা আদৰ্শগত অৱস্থানৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদক বিচাৰ কৰোঁতে বহুসময়ত তেওঁক অতি সৰলীকৰণ কৰা হয়। বিবিধ ঐতিহাসিক শক্তিয়ে হেঁতা-ওপৰা কৰা যি সংক্ৰান্তিকালক জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে আৰু সেই সময়ৰ অসম, ভাৰত তথা ইউৰোপৰ বৌদ্ধিক জীৱনত আধিপত্য কৰা বিভিন্ন সমগোত্ৰীয় আৰু বিৰোধমূলক ধ্যান-ধাৰণাৰ দ্বাৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ এনেদৰে প্ৰভাৱিত হৈছে যে এই বিশেষ প্ৰেক্ষাপটক বাদ দিলে জ্যোতিপ্ৰসাদক সম্পূৰ্ণৰূপে বুজি পোৱা অসম্ভৱ। এই জটিল মেৰপেচত সোমাব নোখোজা বাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদ কেৱল গান্ধীবাদী নে কেৱল মাৰ্ক্সবাদী, হিংসা নে অহিংসাত বিশ্বাসী আদি বিতৰ্কৰ সৃষ্টি হয়। গোড়া মাৰ্ক্সবাদীসকলৰ প্ৰিয় অৰ্থনৈতিক নিৰ্ধাৰণবাদৰ সূত্ৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদক মাৰ্ক্সবাদী বুলি চিহ্নিত কৰাৰ চেষ্টা চলে। এনে খণ্ডিত ৰূপত জ্যোতিৰচনাৰ কিছু নিৰ্বাচিত অংশক ভিত্তি কৰি (আৰু আন কিছু অংশ আঁৰ কৰি) জ্যোতিপ্ৰসাদক হিন্দুত্ববাদী, আৰ্য-জাত্যাভিমানী, পুৰুষবাদী আদি আখ্যাৰেও অভিহিত কৰিব পৰা যাব। কিন্তু সেইজন আচল জ্যোতিপ্ৰসাদজন নহ'বগৈ। তদুপৰি যি তাত্ত্বিক ভিত্তিৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ বিচাৰ কৰা হয়, সেই আৰ্হি-তত্ত্বৰ নিজৰেই অসম্পূৰ্ণতা থাকিব পাৰে; বা এনে তত্ত্বত ভিন্ন ব্যাখ্যাৰ সুকণ্ডাও থাকিব পাৰে। উদাহৰণস্বৰূপে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ এক বিশাল অংশ আগুৰি আছে অন্তৰ-সংস্কৃতি সম্পৰ্কীয় ধাৰণাই। তেওঁৰ ৰচনাৰ বহু ঠাইত 'অন্তৰসংস্কৃতি' নৈতিকতাৰ সমাৰ্থক হিচাপে ব্যৱহৃত হৈছে। এতিয়া

একেই মাৰ্ক্সীয় তত্ত্বৰ কাঠামোৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নৈতিকতা সম্পৰ্কীয় ধাৰণা বিচাৰ কৰি ভিন্নজনে ভিন্ন সিদ্ধান্ত দিয়াও দেখা যাব পাৰে। কাৰণ স্বয়ং মাৰ্ক্সীয় তত্ত্বৰ ভিতৰতেই নৈতিকতা এটা বিতৰ্কিত বিষয়। বস্তুতেই ক'ব বিচাৰিব, মাৰ্ক্সৰ মতে নৈতিকতা যিহেতু ভাবাদৰ্শগত (ideological) উপৰিসৌধৰহে অন্তৰ্গত আৰু অৰ্থনৈতিক ভিত্তিৰ দ্বাৰা নিৰ্ধাৰিত, গতিকে সুকীয়া নৈতিক বিচাৰ বিবেচনাৰ স্বীকৃতি এই তত্ত্বত নাই। শ্ৰেণীসমাজত প্ৰচলিত নৈতিক ধ্যান ধাৰণা সদায় শাসকশ্ৰেণীৰ স্বাৰ্থৰ ৰখীয়া। আন কিছুৱে ক'ব বিচাৰে, মাৰ্ক্সে নৈতিকতাবাদকহে (moralism) অস্বীকাৰ কৰিছিল, নৈতিকতাক নহয়। তেওঁৰ সমুখত আছিল এক পৰম নৈতিক মাপকাঠি- প্ৰত্যেক ব্যক্তিৰ শক্তি সামৰ্থ্যৰ সৰ্বতোমুখী বিকাশ। ইয়েই হ'ল প্ৰকৃত মানৱীয় নৈতিকতা আৰু এই নৈতিকতাৰ স্বৰূপ আধ্যাত্মিকতাতকৈ বেলেগ। এইখিনিতে অৱশ্যে এই প্ৰশ্নটোও উঠে— মানৱীয় শক্তি-সামৰ্থ্যৰ সকলোখিনিয়েই সহজাতভাৱেই ধনাত্মক নেকি? ঐতিহাসিক বিকাশৰ বিশেষ পৰ্বত মানুহৰ মাজত যেনেকৈ সৃষ্টি হৈছে সমগ্ৰ বিশ্বকে ভাল পাব পৰাৰ সামৰ্থ্য, ঠিক তেনেকৈয়ে বিকশিত হৈছে ধ্বংসাত্মক ক্ষমতাও, আজিৰ বিভাজিত ধনবাদী সমাজত এই শক্তি-সামৰ্থ্যৰ কোনবোৰক আমি বাছি ল'ম? জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নৈতিকতা বিষয়ক ধ্যান-ধাৰণাৰ মূল্যায়নত এই প্ৰশ্নবোৰেও আমাক জোকাৰি যাব।

ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদৰ অন্তৰ্নিহিত দ্বিধা দ্বন্দ্ব-- দোষ দুৰ্বলতাবোৰ সম্পৰ্কেও শেহতীয়াভাৱে বহু গৱেষণা আৰু চিন্তা চৰ্চা হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মাজতো এনে কিছু ঋণাত্মক দিশৰ স্বাভাৱিক অভিব্যক্তি ঘটিছিল, ভাৰতবিদসকলৰ প্ৰভাৱত জাতীযতাবাদীসকলেও ভাৰতীয় সভ্যতা সংস্কৃতি সহজ সৰল প্ৰাচ্যৰ এটি চিৰন্তন ৰূপ হিচাপে চাবলৈ লৈছিল। গীতাৰ দৰে কিছু নিৰ্বাচিত পাঠ্য কৃতিৰ সহায়েৰে এনে ধাৰণাক গজগজীয়া কৰা হৈছিল। আধ্যাত্মবাদী প্ৰাচ্যৰ ধাৰণাই অৰবিন্দৰ দৰে 'স্বদেশী' চিন্তাৰে উদ্বুদ্ধ ভাৰতীয়ৰ সাহিত্যবিচাৰকো কেনেদৰে প্ৰভাৱিত কৰিছিল সেইবিষয়ে আলোচনা কৰি আইজাক আহমেদে **Indian Literature** নামৰ ৰচনাখনত লিখিছে যে অৰবিন্দৰ বাবে ভাৰতীয় সাহিত্যৰ গৌৰৱ হ'ল ইয়াৰ আধিভৌতিক মহত্ত্ব আৰু আধ্যাত্মিক কালাতীততাত (metaphysical grandeur and spiritual timelessness) [In Theory, OUP]। এইখিনিতে গীতাৰ প্ৰতি জাতীযতাবাদী শিবিৰৰ বিশেষ আসক্তিৰ কথা মনত পেলাব পাৰি। দামোদৰ ধৰ্মানন্দ কৌশাম্বীয়ে আকৌ জাতীযতাবাদীসকলৰ এই গীতাপ্ৰীতিৰ মাজত মধ্যবিত্তীয় সুবিধাবাদী চৰিত্ৰৰ প্ৰতিফলন দেখা পাইছে (Myth and Reality গ্ৰন্থ চাওক)। ইউৰোপীয় ইতিহাসবিদৰ হাতত ভাৰতীয় ইতিহাসচৰ্চাই এক সাম্প্ৰদায়িক ৰং লাভ কৰিছিল। জেম্‌ছ মিলে ভাৰতীয় ইতিহাসৰ যুগবিভাগ কৰিছিল হিন্দুযুগ, মুছলিম যুগ আদি হিচাপে। ইউৰোপীয় পণ্ডিতৰ দ্বাৰাই ভাৰতীয় ঐতিহ্যক হিন্দুত্ব নাইবা আৰ্যত্বৰ লগত একাকাৰ কৰা হৈছিল। প্ৰাচীন ভাৰতীয় সাংখ্য দৰ্শনৰ সত্যযুগৰ পৰা কলিযুগলৈ ক্ৰমাৎ অধঃপতনৰ ধাৰণাৰ ভিত্তিত ভাৰতৰ অতীতক এক স্বৰ্ণযুগ হিচাপে দেখুওৱা হৈছিল। সমাজ এনেবোৰ ধ্যান-ধাৰণাৰ প্ৰভাৱতে সমাজ সংস্কাৰ আন্দোলনবোৰ প্ৰায়ে ধৰ্মীয় পুনৰোত্থানবাদেৰে সানমিহলি হৈ পৰিছিল। ঔপনিৱেশিক আমোলত প্ৰৱৰ্তিত ইংৰাজী শিক্ষাৰ জৰিয়তে যিবোৰ চিন্তা-আদৰ্শ প্ৰচাৰিত হৈছিল, ভাৰতীয় প্ৰেক্ষাপটত সেইবোৰৰ ভূমিকাও নতুনকৈ আলোচিত হৈছে। ঔপনিৱেশিক শাসনে ভাৰতীয় সমাজৰ নৱজাগৰণত সহায় কৰা বুলি থকা পূৰ্বৰ ধাৰণাও প্ৰত্যাহ্বানৰ সমুখীন হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ জটিল

গ্ৰন্থিমোচনত এইবোৰ কথাও নিশ্চয় বিচাৰ্য হ'ব। কিন্তু এনেবোৰ পুংখানুপুংখ বৃত্তান্তলৈ যাওঁতেও আমি নিশ্চয়কৈ তেওঁৰ চিন্তাৰ মূল সুৰটো মনত ৰাখিম।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প-সংস্কৃতি সম্পৰ্কীয় চিন্তাত আভাঁগাৰ্ড (Avant-garde) তথা আধুনিকতাবাদৰ প্ৰভাৱ সম্পৰ্কেও বিশেষ আলোচনা হোৱা নাই। অথচ তেওঁৰ ৰচনাত প্ৰত্যক্ষভাৱে কিউবিষ্ট, মডাৰ্নিষ্ট, ভাৱিষ্যতিক বা ফিউচাৰিষ্ট আদি শৈলী বা গোষ্ঠীৰ উল্লেখ আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদ ইউৰোপত থকা কালত এই গোষ্ঠীবোৰৰ ধ্যান ধাৰণাৰ লগত তেওঁৰ নিকট পৰিচয় ঘটাও খুবেই সম্ভৱ। স্থাপত্য সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্যানধাৰণাত লে' কৰ্বুজিয়াৰ (Le Corbusier), ৱাল্টাৰ গ্ৰপিয়াছ (Walter Gropius), আৰু ব'হ'ছ স্কুল (Bauhaus School) আদি আদৰ্শৰ মিল থকা যেন লাগে। আশাকৰো জনাসকলে এই বিষয়ে অনুসন্ধান কৰিব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত নতুন সমাজ-সংস্কৃতি ৰচনাৰ জাতীয়তাবাদী প্ৰেৰণাৰ লগত আভাঁগাৰ্ড শৈল্পিক ভাবনা অতি ঘনসংবদ্ধ ৰূপত থকা বাবেই বোধহয় তেওঁৰ চিন্তাৰ এই দিশটো অনুজ্জ্বল হৈ আছে। আভাঁগাৰ্ডৰ ঐতিহ্যবিনাশী, বিধ্বংসী চৰিত্ৰ বিপৰীতে জাতীয়তাবাদী আৰু ৰমন্যাসিক-ভাবাপন্ন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পভাবনা ঐতিহ্যশ্ৰয়ী আৰু সৃষ্টি-উন্মুখ। কিন্তু দাদাবাদীসকলৰ ধ্বংসাত্মক চৰিত্ৰৰ বিপৰীতে আন কিছু আভাঁগাৰ্ডৰ এক সৃষ্টিশীল আৰু বৈপ্লৱিক ৰূপো আছিল। শিল্পকলাক সামাজিক জীৱনৰ লগত একাকাৰ কৰি পেলাব খোজা আভাঁগাৰ্ড মনোবৃত্তিৰ ইতিবাচক সম্ভাৱনাখিনিক আমি কেতিয়াও অৱহেলা কৰিব নোৱাৰো। স্বাযত্ততাৰ (Autonomy) নামত আৰ্টে যদি ৰক্ষণশীলতাৰ পোষকতা কৰিছে, আভাঁগাৰ্ডে এনে ৰক্ষণশীলতাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ হিচাপে এণ্টি আৰ্টৰ (Anti-art) জন্ম দিছে পৰম্পৰাগত কলাৰূপৰ ধ্বংস কৰি, জীৱন আৰু আৰ্টৰ সীমাৰেখা [illegible] কৰি। আভাঁগাৰ্ডৰ সীমাবদ্ধতা আছিল এইখিনিতে যে তেওঁলোকে আৰ্টৰ সমস্যাৰ নিতান্তই [illegible]ৰ সমস্যা হিচাপেহে দেখিছিল। তাৰ আঁৰত থকা ৰাজনৈতিক কথাবোৰলৈ যাব খোজা নাছিল। ইয়াৰ বিপৰীতে ব্ৰেখ্‌ট আদিয়ে দেখুৱাইছিল যে এক বিপ্লৱী গণ আন্দোলনৰ লগত জড়িত নহ'লে আৰ্টৰ এই প্ৰতিবাদী সত্তা অনিবাৰ্যভাৱেই পৰাস্ত হ'ব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লভিতা নাটকৰ লগত ব্ৰেখ্‌টৰ চিন্তা আৰু নাট্যৰীতিৰ সাদৃশ্যৰ বিষয়টোৰে কিছু সচেতন [illegible] দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। ইউৰোপত থকা কালত (আৰু বিশেষকৈ বাৰ্লিনত) জ্যোতিপ্ৰসাদ [illegible] (Erwin Piscator), ব্ৰেখ্‌ট, মেয়েৰহ'ল্ড (Meyerhold) [illegible] সম্ভাৱনা আছে। সেইসময়ত লিখা ডায়েৰী বা চিঠি পত্ৰৰ পৰা এই [illegible] সুযোগ পোৱা যাব। লভিতাত ব্যক্তি হিৰ'-হিৰইনৰ ধাৰণাক [illegible] চৰিত্ৰৰ নিৰ্দিষ্ট essence-অৰ বাহক নকৰি ঘটনাৱলীৰ ক্ৰিয়া-পাৰ্শ্বক্ৰিয়া প্ৰতিক্ৰিয়াৰ মাজেৰে [illegible] পৰিবৰ্তনশীল ৰূপত দাঙি ধৰাৰ চেষ্টা (লভিতাৰ পাতনি চাওক)— আদি ধাৰণাবোৰৰ লগত ব্ৰেখ্‌টৰ নাট্যভাবনাৰ মিল আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে নাটকীয় কৌশলক/কাৰিকৰী বা নিতান্তই কৌশল হিচাপে ন'লৈ বৃহত্তৰ সামাজিক পৰিবৰ্তনৰ লগত জড়িত কৰিব খুজিছে। লভিতাৰ পাতনিত স্পষ্টভাৱে লিখা আছে— "নাট্যকাৰে আশা কৰে, ভৱিষ্যতটো যাতে নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰত্যেকেই hero হ'ব পৰা সমাজেই পৃথিৱীত প্ৰতিষ্ঠিত হয়গৈ।" [ৰচনাৱলী, পৃঃ

১৮৯] ব্ৰিটিছবিৰোধী জাতীয় জাগৰণৰ সক্ৰিয় কৰ্মীৰূপে আৰু পৰৱৰ্তী সময়ত ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ লগত জড়িত হিচাপে স্বাধীনতা, গণতন্ত্ৰ আৰু সমতাৰ পক্ষে অহৰহ মাত মাতিব যোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদে আভাঁগাৰ্ডৰ কালাপাহাৰী ৰূপটোতকৈ বৈপ্লৱিক চিন্তাখিনিকহে আত্মীয় কৰি লোৱাই বেছি স্বাভাৱিক। 'যন্ত্ৰযুগৰ মোহনমন্ত্ৰ'ক আকোঁৱালি ল'ব খোজা আৰু চলচ্চিত্ৰৰ দৰে নতুন শিল্পৰূপৰ প্ৰতি তীব্ৰ আশাবাদী দৃষ্টিভংগী পোষণ কৰা আদি কথাতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত আভাঁগাৰ্ডৰ মিল দেখা যায়।

জীৱনক শিল্পকৰ্মৰ ৰূপত চাবলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আকাংক্ষাৰ পৰিহাসপূৰ্ণ বাস্তৱৰূপ দেখা গৈছে ইলেক্‌ট্ৰনিক মিডিয়াই যোগান ধৰা সংস্কৃতিৰে প্লাৱিত আমাৰ দৈনন্দিন জীৱনত। জীৱন আৰু আৰ্টৰ সীমাৰেখা নোহোৱা হৈছে— বহুলোকৰ জীৱনৰ সুখ-দুখ, আনন্দ-বেদনা মিহলি হৈ পৰিছে শোৱনি কোঠা শুৱনি কৰি থকা টেলিভিশ্যনটোৰ স'তে। দৈনন্দিন জীৱনবো বাণিজ্যিকীকৰণ হৈছে— কৰ্মময় জীৱনৰ মাজৰ জিৰণিৰ সময়খিনিও কাঢ়ি লৈ গৈছে বহুজাতিক নিগমৰ লাভৰ আশাৰে নিৰ্মিত বিজ্ঞাপনে। পৰিৱৰ্তনৰ অৰ্থ হৈ পৰিছে নিতে নব ফেশ্বনৰ পৰিৱৰ্তন। সংস্কৃতি আজি সাংঘাতিকধৰণে বিনিময়-মূল্য থকা পণ্য; ধনতান্ত্ৰিক উৎপাদন ব্যৱস্থাই সংস্কৃতিক সম্পূৰ্ণৰূপে নিজৰ কৰি লৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা জাতীয় ফিল্মশিল্প, জাতীয় ভাস্কৰ্য আদি কথাবোৰৰ কোনো অৰ্থই নোহোৱা হৈ পৰিছে— আজি জাতীয় আবেগ কাৰোবাৰ ব্যক্তিগত লাভ অৰ্জনৰ বাবে ব্যৱহৃত এটি পণ্য মাথোন— Be Indian Buy Indian. এনে পটভূমিত উচ্চ আৰু জনপ্ৰিয় সংস্কৃতিৰ বিৰোধ নোহোৱা কৰাৰ যি কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল, তাৰ তাৎপৰ্যই সলনি হৈ পৰাৰ সম্ভাৱনা দেখা গৈছে। সাংস্কৃতিক আভিজাত্যৰ বিৰোধিতা কৰাৰ অৰ্থ নিশ্চয় সস্তীয়া বিনোদনক অভিনন্দিত কৰা নহয়। বজাৰৰ পণ্য হোৱাৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ কৰি তথাকথিত উচ্চ সংস্কৃতিয়ে কলা-শিল্পৰ স্বায়ত্ততাৰ কথা কয় আৰু জনসাধাৰণৰ পৰা দূৰত্বত অৱস্থান কৰে। আনহাতে তথাকথিত জনপ্ৰিয় গণ সংস্কৃতিয়েও ভুৱা সাৰ্বজনীনতাৰ নামত জনসাধাৰণক উপৰুৱা মনোৰঞ্জনেৰে আপ্লুত কৰি ৰাখে। জ্যোতিপ্ৰসাদেৰে একেই বছৰত জন্মা ফ্ৰেংকৰ্ফুট স্কুলৰ বিখ্যাত সংস্কৃতিতাত্ত্বিক থিয়'ড'ৰ এডৰ্ণ'ই (Theoder Adorno) সংস্কৃতি উদ্যোগ (Culture Industry) নাম দি এনে গণসংস্কৃতিৰ তীব্ৰ সমালোচনা কৰিছিল। শেহতীয়া উত্তৰআধুনিকতাবাদ আকৌ উচ্চ-নিম্নৰ বিৰোধ নোহোৱা কৰিব খোজে বজাৰী অৰ্থনীতিৰ অনুশাসনৰ প্ৰতি নম্ৰতাৰে। ইয়াত মেড'নাৰ ব্ৰা, পেলে'ৰ জাৰ্ছি, শ্বেইক্সপীয়েৰৰ নাটক নাইবা ভেনগ'ঘৰ চিত্ৰৰ মাজত কোনো প্ৰভেদ নাই— সকলোবোৰেই হ'ল বজাৰৰ পণ্য। সংস্কৃতিত উচ্চ-নিম্নৰ এই বিৰোধ আচলতে শ্ৰেণীবিভক্ত ধনবাদী ব্যৱস্থাৰ অনিবাৰ্য পৰিণাম। এই বিৰোধ সাঁচাসাঁচিকৈ নোহোৱা হ'বলৈ সমাজৰ বৈপ্লৱিক ৰূপান্তৰৰ ব্যতিৰেকে আন পথ নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদেও দৃপ্তকণ্ঠে কৈছিল— 'ৰূপান্তৰেহে জগত ধুনীয়া কৰে, এয়ে মোৰ গায়ত্ৰী মন্ত্ৰ'।এইখিনি কথাকেই কৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ জন্মশতবৰ্ষৰ প্ৰাৰম্ভতে এই সংকলনটি আগবঢ়োৱা হ'ল। সংকলটিয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ চৰ্চাৰ নতুন দিশ উন্মোচিত কৰিলেই আমাৰ শ্ৰমৰ সাৰ্থক হ'ব।

সূচীপত্ৰ

প্ৰস্তাৱনা

পটভূমি ঃ

প্ৰথম অধ্যায়

চিন্তা-চেতনাৰ গতিপথ

দ্বিতীয় অধ্যায়

জ্যোতিচিন্তাৰ মূল্যায়ন ঃ

তৃতীয় অধ্যায়

সৃষ্টিকৰ্মৰ মূল্যায়ন

সংগীত—

নাটক—

চলচ্চিত্ৰ—

কবিতা—

শিশুসাহিত্য—

নৃত্য—

চতুৰ্থ অধ্যায়

ভাষা

পঞ্চম অধ্যায়

ৰাজনৈতিক জীৱন ঃ

আমাৰ কৃতজ্ঞতা

- জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাতৃ আৰু ভাই বোৱাৰী যথাক্ৰমে হৃদয়ানন্দ আগৰৱালা আৰু পদ্মা আগৰৱালা,
- সকলো লেখক লেখিকা,
- পৰমানন্দ মজুমদাৰ, ইছমাইল হোছেইন, হিৰণ্য কুমাৰ ভূঞা,
- আমাৰ সতীৰ্থসকল, যিসকলে অন্য সামাজিক কামৰ মাজতো কিতাপখনৰ কাম কৰিবলৈ সুযোগ দিলে,
- জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জী জয়শ্ৰী চলিহা, জ্ঞানশ্ৰী পাঠক আৰু সত্যশ্ৰী দাস,
- অসম প্ৰকাশন পৰিষদৰ বৰ্তমানৰ সচিব মহাশয়, কৰ্মকৰ্তা ভুবন কলিতা আৰু 'প্ৰকাশ'ৰ এসময়ৰ সম্পাদক চন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়া,
- ৰূপালীম সাংস্কৃতিক সংস্থাৰ এসময়ৰ কমকৰ্তাসকল আৰু
- জ্যোতি প্ৰকাশনৰ কৰ্মীবৃন্দলৈ।

অমৰ জ্যোতি

বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা

অসমীয়া কৃষ্টি হেজাৰ-বিজাৰ লাখ-বিলাখ বছৰৰ সাধনাৰে পৰিপুষ্ট এই অসমীয়া সংস্কৃতি ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ দৰেই বিশাল, গভীৰ। যেনেকৈ কোনেও দুৰ্বাৰ শক্তি বিশাল, গভীৰ ব্ৰহ্মপুত্ৰক ভেটা দি হেঙাৰ দিব নোৱাৰে,— বিশাল, গভীৰ অসমীয়া সংস্কৃতিৰ কোবাল সোঁতকো কোনো চক্ৰান্তকাৰীৰ চক্ৰান্ত আৰু ষড়যন্ত্ৰকাৰীৰ ষড়যন্ত্ৰই ৰুধিব নোৱাৰে। কালৰ ৰথৰ চকাৰ দৰে ই আগুৱাই গৈ থাকিব, কোনোবাই যদি কালৰ ৰথৰ চকাৰ অগ্ৰগতিক বাধা দিব খোজে, হেঙাৰ দিব খোজে, কালে তাক ক্ষমা নকৰে, তাক চেপি, হেঁচি, পিহি সমান কৰি লৈ যাব। এয়ে কালৰ ৰথৰ চকাৰ গূঢ় তত্ত্ব আৰু গুণগত গভীৰ তথ্য। কালৰ এই ৰথৰ চকাৰ অগ্ৰগতিয়ে হৈছে প্ৰগতি। কাল যেতিয়া জংগমশীল, কালৰ সকলো সমসাময়িক ধাৰাও প্ৰগতিশীল। অসমীয়া কৃষ্টি, সংস্কৃতিও প্ৰগতিশীল। ইয়াৰ কোনো বাধা নাই, ৰোধ নাই, বিৰাম নাই, হেঙাৰ নাই; আছে দুৰ্বাৰ বিৰামহীন গতিশীল প্ৰগতি। গতিকে অসমীয়া কৃষ্টি আৰু সংস্কৃতিৰ মৃত্যু নাই, আছে সীমাহীন অন্তবিহীন অমৰতা। গতিকে মৃত্যুৰ কৰাল গৰাহত পৰিও ই আকৌ নতুনকৈ ঠন্ ধৰি সঞ্জীৱিত হৈ উঠে। ভৌগোলিক পৰিৱেশ আৰু ইতিহাসৰ ক্ৰম-বিকাশৰ ধাৰাত অসমীয়া কৃষ্টি ন ৰূপ, ন সাঁচ, ন ঠাঁচেৰে পুনৰ বিৰিঙি উঠে।...

এনে মৃত্যুৰ কৰাল গৰাহত পৰিছিল অসমীয়া কৃষ্টি প্ৰায় দুশ বছৰ ধৰি। সোতৰ শতিকাৰ পৰা কুৰি শতিকাৰ আগছোৱালৈকে যেতিয়া ভুঁইকঁপৰ দৰে অসম ৰাজ্য জুৰি দেখা দিলে কুটিল কৌৰৱ বিদ্ৰোহ, স্বতঃস্ফূৰ্ত ভয়াল বিষাল মোযামৰীয়া বিদ্ৰোহ, মানৰ পৈশাচিক অমানুষিক আক্ৰমণ, বৃটিছৰ অত্যাচাৰী প্ৰাক্-শাসন— ব্ৰিটিছৰ কঠিন কঠোৰ বিষময় অত্যাচাৰী শাসন ওফৰাই পেলাবলৈ অসমীয়া জাতীয় বীৰ বীৰাংগনাসকলৰ জীৱন আহুতি আৰু ব্ৰিটিছৰ লগত অহা আমোলাসকলৰ বঙলুৱা চক্ৰান্ত আৰু ষড়যন্ত্ৰ।

অসমৰ অসমীয়া সমাজৰ অন্তৰত জাতীয়তাবোধ জাগি উঠিল অফুৰন্তভাৱে। এজুম শিক্ষিত পৰিয়ালৰ অনুপ্ৰেৰণাত আৰু খ্ৰিষ্টিয়ান মিছনাৰীসকলৰ সহানুভূতিত অসমীয়া আৰু অসমবাসীসকলেও বুজিব পাৰিলে, সেই অনুপ্ৰেৰণা আৰু সহানুভূতিৰ দ্বাৰা উদ্বুদ্ধ হৈ, তেওঁলোকৰ ধমনিত যি ৰক্তধাৰা বয়, সি বিজাতীয় বিজতৰীয়া নহয়, বিশিষ্ট জতুৱা শোণিত প্ৰৱাহহে। তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ ভাষা, কৃষ্টি, সংস্কৃতি, সাহিত্য-পুনৰুদ্ধাৰৰ কাৰণে দেহে-কেহে লাগে, বিজাতিয়ে অধিকাৰ কৰা এইবোৰ পৰিৱেশত সোমাই সেইবিলাকৰ ঠাইত প্ৰৱেশ কৰে। সেইদৰে অসমীয়া বৰ্ণমালা, শব্দ, ভাষা, সাহিত্য আদি প্ৰৱৰ্তিত হয়, ক্ষণিকৰ বাবে অধিকাৰী বঙালী কৃষ্টি ছিটিকি পৰে। অসমীয়া শব্দ, ভাষা, সাহিত্য আদি অসমীয়াত

হ'লেও সেইবিলাকত বিদেশী বিজতৰীয়া মীনাৰ ছাব হে পৰা দেখা গৈছিল। ভাষা অসমীয়া, আখৰ অসমীয়া, গীত অসমীয়া, কিন্তু বেছি ভাগৰেই বচন-ভংগী বিজতৰীয়া, চৰিত্ৰ আচহুৱা, সুৰ বঙালী বা হিন্দুস্থানী, নাটক বঙলুৱা, ইংৰাজী নাটকৰ সাঁচত, ঠাঁচত, সঁচত।

এনে সময়তে অসমলৈ ভাগ্য অন্বেষণ কৰিবলৈ আহে এজন অনা অসমীয়া সাউদ সুদূৰ মাৰোৱাৰৰ পৰা— নাম নৱঙ বা নৱৰংগ আগৰৱালা। ব্ৰিটিছ প্ৰাক্-শাসনৰ সময়ত তেওঁ সুদূৰ সৌমাৰৰ উৰ্জনি অসমত বেপাৰ কৰে, বিশেষকৈ ৰবৰৰ বেপাৰ। ৰবৰ গছ বেছিকৈ আছিল তেজপুৰ মহকুমাৰে পৰা লক্ষীমপুৰ জিলা, আৰু তেজপুৰৰ সিপাৰে নগাঁও জিলাৰ উত্তৰ অঞ্চলত, সেই কাৰণে ৰবৰ বাণিজ্যৰ কাৰণে তেওঁ সদলবলে ৰবৰৰ গছ-গছনি বিচাৰি অসমৰ ভীষণ ভয়াল অটব্য অৰণ্যৰ মাজত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল, আৰু প্ৰকৃতিৰ সুৰম্য লীলা নিকেতন অসমৰ মনোৰম প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্যৰ লগত ঘনিষ্ঠ পৰিচয় ঘটিছিল আৰু তাৰ লগে লগে তেওঁৰ আহল বহল পৰিভ্ৰমণৰ ফলত অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ মানুহৰ সহজ, সৰল, আতিথ্যপৰায়ণ অন্তৰৰ চিনাকি পাই মুগ্ধ হৈছিল, যাৰ ফলত তেওঁ অসমীয়া ৰাইজৰ বুকুৰ এফাল, কলিজাৰ এডুখৰি, হিয়াৰ আমঠু হ'ব পাৰিছিল। সেইহে তেওঁ অসমীয়া ৰাইজক বুকুত সাবটি হিয়াৰ মৰম-চেনেহৰ সাগৰত খলক লগাব পাৰিছিল— যাৰ কাৰণে আজিও আমি অসমীয়া বিহু-নামত সুবলা সুৰত শুনিবলৈ পাওঁ ঃ

'উত্তৰ কুল ভাঙিলে গালংকৈ পৰাণ্‌বী
দক্ষিণ কুল ভাঙিলে মান
গমিৰি দুৱাৰখন নৰং কেএগ ভাঙিলে
ৰক্ষা পাবলৈ টান।'

এইজন পুৰুষে নিজক হাড়ে-হিমজুৰে অসমীয়া বুলি গৌৰব কৰিছিল, আৰু অসমীয়া ৰাইজক বঙলুৱা সাজ পেলাই খাটি অসমীয়া হ'বলৈ উদ্‌গনি দিছিল।

এই সদাশয় সাউদ নৱঙ বা নৱৰংগ আগৰৱালা দেৱৰে সুযোগ্য পুত্ৰ হৰিবিলাস আগৰৱালা। তেখেতৰ দিনতে উপকৰা সোণ-পাতৰ দুখন চাহ বাগিছা পতা হয় সৌমাৰত— ডিব্ৰুগড়ত তামোলবাৰীত আৰু তেজপুৰ মহকুমাৰ গহপুৰীয়া অঞ্চলত ভোলাগুৰিত। এইজনা পুৰুষে মোট সলায়, মাৰোৱাৰী শুচি নিভাঁজ অসমীয়া হয়। অসমীয়াৰ বৈশিষ্ট্যৰ বুজন লয়, অসমীয়া কৃষ্টি, সংস্কৃতি আৰু সভ্যতাৰ বিষয়ে দকৈ জানিবলৈ চেষ্টা কৰে আৰু ভালকৈয়ে জানিব পাৰে, দহ ভকতক ঘৰলৈ মাতি আনি আলচ পাতি, দহজন গায়ন-বায়নক মাতি আনি খোলা পাতি, বিয়া-সবাহ পাতি, অসমীয়া আয়তীসকলক মাতি আনি নাম-গীত শুনি, নাট-ভাওনা চাই অসমীয়া কৃষ্টিৰ ভু-ভা লৈ, বহুতো জানি বুজি, দেখি শুনি, গুণি গাঁথি, ভাবি-চিন্তি। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ সকলোখিনি তেখেতে অন্তৰেৰে লয় আৰু হিয়া উদঙাই ভাল পায়। তেজপুৰত কাৰেং হেন অট্টালিকা সজা হয়, ডিব্ৰুগড় আৰু গুৱাহাটীত টোলৰ দৰে ঘৰ সজোৱা হয়, অতি প্ৰাচীন, কিন্তু চিৰ-সেউজীয়া— য'ৰ পৰাই এই পৰিয়ালৰ মেধাবী পুৰুষ নাৰীসকল ওলাই অসমী আইৰ মুখ উজ্জ্বলাইছিল। সেই সময়ত অসমীয়া ভাষা আন্দোলনৰ যুগ— যি যুগত মিচনেৰীসকলৰ লগত চিৰস্মৰণীয় হেম বৰুৱা, গুণাভিৰাম বৰুৱা, আনন্দৰাম ঢেকিয়াল ফুকন আদি কৰি মেধাবী অসমীয়া ডেকাসকলে আগবঢ়ুৱা হৈ যুঁজিছিল এই আন্দোলনত দুৰ্দান্ত

শ্ৰমেৰে দুৰ্বাৰ শক্তিৰে তয়াময়া ৰণেৰে।..এই সময়ত অসমীয়া জাতিক অমৰ কৰিবৰ কাৰণে হৰিবিলাস আগৰৱালাই অসমীয়াৰ অমৃত **কীৰ্তন পুথি, গুণমালা, ভটিমা** ছপাই অসমীয়া জাতিক সেই অমৃত পান কৰিবলৈ সুবিধা দিয়ে। মৃত-সঞ্জীৱনীৰ দৰে সেই অমৃত পান কৰি অসমীয়া জাতি আকৌ ঠন ধৰি উঠে, অসমীয়া বুলি চিনাকি দিয়ে। সেই অমৃত পান কৰি এচাম নতুন ডেকা দল কলিকতাত শিক্ষা লাভ কৰি পচোৱা আভাৰে উদ্ভাসিত হৈ অসমীয়া কবিতা, গল্প, নাম গীত, নাটক লিখিবলৈ আগবাঢ়ে, ন ন আলোচনী ওলায়, ন ন পুথি ছপাশালৰ পৰা উলিয়াই অসমীয়া সাহিত্য নতুনভাৱে প্ৰতিষ্ঠিত হয়। অসমীয়া জাতিক উজ্জীৱিত কৰাৰ কাৰণে আজিও অসমীয়া জাতিয়ে এনে এজন মহান পুৰষক সোঁৱৰে, কাৰণ তেৱেঁই অসমীয়া কৃষ্টিৰ বৰ গছ জোপা অতি যতনেৰে মৰমেৰে শ্ৰদ্ধাৰে দেহেকেহে যতনাই ঠন ধৰি তুলিছিল, যি অমৃত পান কৰি, যি বৰ গছৰ শীতল ছাঁ লৈ অসমীয়া নতুন ডেকাচাম হেম গোস্বামী, পদ্মনাথ গোহাঁই বৰুৱা, লম্বোদৰ বৰা, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, ৰজনীকান্ত বৰদলৈ, চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা আদিয়ে অনুপ্ৰেৰিত, অনুপ্ৰাণিত সুসংগঠিত হৈ টঁহি যোৱা অসমীয়া কৃষ্টি-সংস্কৃতি-ভাষা-সাহিত্য-কাৰেং ঘৰ সজাই তোলে। তেওঁ **কীৰ্তন পুথি, গুণমালা, ভটিমা** কেৱল ছপা কৰি উলিয়াইছিল এনে নহয়, মুখস্থ কৰি আয়ত্ত কৰিছিল, যাৰ বাবে শ্ৰীমন্ত শংকৰৰ এনে পুথিৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰগাঢ় ভক্তি আৰু গভীৰ শ্ৰদ্ধা উপজিছিল। কীৰ্তন পুথিৰ অমৃত-সুধা যে অকলে পান কৰিব, এনে বিধৰ মানুহ হৰিবিলাস আগৰৱালা নহয় কাৰণে সকলোৱে পান কৰিবৰ কাৰণে তেওঁ পুথিখন ছপায়। তেখেত নিজেও ভাল গায়ক, সংগীত-প্ৰেমিক আছিল কাৰণে গায়ক-পাঠকসকলক ঘৰলৈ মাতি আনি নাম শুনাৰ উপৰিও বৰগীতসমূহ শুনি মুগ্ধ হৈছিল, আৰু নিজেও সুৰ-সঞ্চ সঞ্চাৰ আয়ত্ত কৰিছিল, গাইছিল ভজনৰ সলনি। এই সুৰ-সুধা আনেও পান কৰিবৰ কাৰণে তেওঁ বৰগীতো ছপাই প্ৰকাশ কৰিছিল। অসমীয়া কৃষ্টিৰ বৰখুটা **কীৰ্তন** পুথি, **গুণমালা**, ভটিমা আৰু লাই খুটা 'বৰগীত' যেতিয়া ঠন্ ধৰি উঠি অসমীয়া সমাজৰ অন্তৰত নৱজীৱন দান দিয়ে তেতিয়া অসমীয়া মানুহে হৰিবিলাস আগৰৱালাৰ নাম সুঁৱৰিবই লাগিব।

তেওঁৰে পুত্ৰ পৰমানন্দ আগৰৱালা— প্ৰতিমা-কবি চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ ভ্ৰাতৃ-প্ৰতিম, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ পিতৃদেৱ।

সপ্তৰংগ ইন্দ্ৰধনু ভংগ কৰি, নেওচি, মথি নৱৰংগ ৰস উৎসাৰিত হৈ হৰিবিলাসত ৰসায়িত হৈ পৰমানন্দ সচ্চিদানন্দ পুৰুষ উদ্ভূত হৈছিল হৃদি-চক্ৰৰ পৰা উদ্ভাৱিত হৈ জ্যোতিষ্কৰ দৰে জ্যোতি নিৰ্গত হৈ জ্যোতিষ্মান, মুক্তিমান পুণ্যবান হৈছিল নিৰ্গলিত, বাষ্পায়িত, বিকীৰিত হৈ। সেই সচ্চিদানন্দ পৰমানন্দ নিশ্চয় পৰম পুৰুষ, যাৰ ঔৰসত জ্যোতিৰ জন্ম। জোতিৰ মাতৃদেৱী কিৰণময়ী বলিয়াঘাটৰ কাকতী বংশৰ জীয়ৰী সতী, সাধ্বী, সাদৰী, যাৰ ধুনীয়া মুখেদি মৌসনা শুৱলা মাত বৰষিছিল, আইনাম, বিয়ানাম, নিচুকনি গীত গালে অমৃত নিৰ্গৰি ওলাইছিল। পৰমানন্দ আছিল সুন্দৰ বেহালা-বাদক আৰু নিজেও সুগায়ক।

শুৱনী, ধুনীয়া, সেউজ-বুলীয়া, সুন্দৰী তেজগৰী তেজপুৰ, চেনেহী সাদৰী তোলনীয়া আই ৰেহ-ৰূপত অতুলনীয়া— তিলোত্তমা গোসাঁনীহে যেন, যাৰ তিলেপতি সুন্দৰৰ সুন্দৰী বিৰিঙনি।...

উনৈশ শতিকাৰ শেহ ছোৱাৰ তেজপুৰৰ কাৰেং হেন সেই পকী ঘৰ নৱৰংগৰ সপোনৰ ৰসেৰে ভৰপূৰ, হৰিবিলাসৰ হৰি নামেৰে ৰজন্‌জন, য'ত গীত-মাত বাজনাৰে নিতৌ ৰজনজনাই উঠে, ক্ষতিকণ নাই, যাৰ পৰাই হৰিবিলাস আগৰৱালাৰ অতি যতনত অসমৰ বাপতি সাহোন কীৰ্তন পুথি, গুণমালা, ভটিমা, অসমৰ অমূল্য সম্পদ 'বৰগীত' কলীয়া ছপা আখৰেৰে জকমকাই ওলায়,- সেই ঘৰতে মজলিচৰ মজিয়াযেদি পৰমানন্দ আগৰৱালাৰ বেহেলাৰ বেপানিৰপৰা মৌ সৰা লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ বাজনাৰ লগে লগে হিন্দুস্থানী সংগীতৰ সুৰৰ লহৰ বয়, অসমীয়া গীত মাত, ভাষা সাহিত্যৰ আলচ চলে। এনে লাহ-বিলাহৰ মাজতে সুৰৰ দাপাৱলীৰ পোহৰ লৈ লৰা জ্যোতিৰ হিয়াপদুমৰ চকাৰ পৰাই **শোণিত কুঁৱৰী** জিলিকনি সানি ওপজি জিলিকি উঠে। এই ঘৰৰ চৰাশালিৰ পৰাই অসমীয়াৰ বহুতো গীত, কবিতা, নাট গল্প আদিৰ জন্ম হয়। অসমীয়া সাহিত্যৰ বৰ ওজাদেউ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ বহুতো গীত ইয়াৰ পৰাই ৰেহৰূপ লৈ ঠন ধৰি উঠে। অসমীয়া জাতীয় সংগীত **অ' মোৰ আপোনাৰ দেশ** গীতটি এই ঘৰতে মোৰ বন্ধু শ্ৰীকমলা আগৰৱালাৰ হিয়াৰ ৰসেৰে মৌ সৰা হৈ উঠে। সেই ঘৰ— পচাশলীয়া লগৰীয়া শ্ৰীকমলা আগৰৱালা প্ৰমুখ্যে আন আন লা লগৰীয়াৰে সৈতে গীত নাচেৰে, ৰং ধেমালিৰে ভৰা সেই ঘৰ। দোঁকালে পুৱণি দিনৰ পাহৰোৰ মেল খায়, পাহৰণি পদুমৰ নহঘৰ সোঁৱৰণী চাকৰ মৌ বৰষে। চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ **প্ৰতিমা**, আনন্দ চন্দ্ৰ আগৰৱালাৰ **জিলিকনি** সেই ৰঙা পকীঘৰ য'ত গান্ধী মতিলাল জবাহৰলাল আদিয়ে তেজপুৰলৈ আহি জিৰণি লয়। সেই মহান পুৰুষৰ পদূলি ঘৰ, ভাৰতৰ বুৰঞ্জীৰ কেইখিলা পাতত ঠাই পোৱাৰ উপযোগী ঘৰ অসমীয়া কৃষ্টিৰ ভঁৰাল সেই ভঁৰালেৰে জ্যোতি কমলাইহঁত ওলসৰা এৰা বোটলা। অসমীয়া আগৰৱালা পৰিয়ালৰ সেই ঘৰ অসমীয়াৰ জীৱনী শক্তিৰ জীয়া কাহিনী।

তিনিশ বছৰ পোনত ১৯০৩ চনত জন্মি এনে ঐতিহ্যপূৰ্ণ ঘৰৰ তেন পকীঘৰখনত আভিজাত্যৰ প্ৰসাদ লভি শৈশৱৰে পৰা সোণৰ চামুচ মুখত লৈ এনে পৰিবেশত মাকৰ শুৱলা মাতৰ নিচুকণি গীত আই নিয়া নাম শুনি শুনি মৰম চেনেহ আৰু যতনত ডাঙৰ-দীঘল হৈ লৰা জ্যোতি সৰ অধ্যয়িত হয়। তাই উনৈশ শতিকাৰ এই বেলাৰ ফুল ফুলি উঠে, দেবালৰ উপৰোল খোৱা কাটো সাপৰ নাক্ৰতে ধনি মুৰৰ ওপৰেদি চুকবাই মনসাই দেখুৱাই সেউজবুলীয়া ধাইৰ নাম মাৰে তেতিয়া শাক্তিকৰ ৰাধা কালৰে পৰা অতপালি উদ্ভুগুলিৰ মাজেদি নেতৃত্ব বিনাশত হয়। ঘৰৰ পৰিবেশ সংগীতময় তেওঁৰ অন্তৰৰ উইৰ পৰাও সংগীত নিগৰি ওলায় পিতৃ পৰমানন্দ আগৰৱালাৰ হিন্দুস্থানী সংগীতৰ সুৰৰ ধাৰা নহয়, মাতৃ কিৰণময়ীৰ অসমীয়াৰ তেওঁ নিচুকনি গীত আই নাম বিয়া নাম বনগীত বিহুনামৰ সুৰৰ জাউৰিয়ে জাউৰিয়ে বোৱা ফাগুনাৰা।

ল'ৰা জ্যোতিৰ মনৰ পৰা অতপালি ধিতিঙালি, উদ্ভুগুলিৰ উপাৰ ভেদ বেছি। 'দেউতা মোক এটা বিলাতী বাঁহী আনি দিয়কচোন।' ল'ৰা জ্যোতিৰ দেউতায়েকলৈ করুণ কাকূতি, করুণ মিনতি ল'ৰাৰ মনৰ বিয়াকুল বিলাতী বাঁহী ক্লাৰিওনেট লাগেই। 'সৰু ল'ৰা বিলাতী বাঁহী কেনেকৈ দেউতাকে ডাঙৰ বিলাতী বাঁহী কেনেকৈ বজাব ল'ৰাটোৱে বুলি নিদিয়ে। পুতেকৰ ঠেহ্— বাপেকৰ আঁকোৰগোজালি জেদ। বিলাতী বাঁহী নেপাই ল'ৰা জ্যোতি তিনিদিন নাখাই নবই অভিমানত লখোনে ভোকে ৰোহ্ ঘৰত থাকে। দেউতাকৰ আঁকোৰগোজালি ভাব

ভাঙি যায়। মাকৰ দিহা-পৰামৰ্শ মতে উপায় নাপাই বাপেকে এটা অৰ্গেন কিনি দিয়ে। পৰমানন্দই আনন্দত উৰুলীকৃত হৈ ল'ৰা-ছোৱালীহঁতক অৰ্গেন বজাবলৈ শিকায়। বেহেলা-বাদক দেউতাকৰ শিক্ষাত দীক্ষিত আটাইকেইজন ল'ৰাই বেহেলা বজাব জানে, ভালকৈ বজায়ো। অৰ্গেন অনা দিনৰে পৰা সকলোৱে অৰ্গেন বজাব পাৰে, লগে লগে গানো গায়। এনে সময়তে আলেঙে আলেঙে গুপুতে গোপনে জ্যোতিয়ে **শোণিত কুঁৱৰী** নাটকখন ৰচে।

আগতে বাণ থিয়েটাৰত অনূদিত নাটক হে মঞ্চস্থ কৰা হৈছিল। কলিকতাৰ পৰা সেই নাটকৰ অভিনয় চোৱাৰ লগে লগে সেই নাটক সম্পৰ্কীয় গীতবোৰৰ সুৰো সংগ্ৰহ কৰি অনা হৈছিল। সেই গানবোৰ অনুবাদ কৰি বঙলুৱা সুৰ জাপি গোৱা হৈছিল। অসমীয়া নাট্যকাৰসকলৰ নাটকবোৰৰ গান প্ৰচলিত হিন্দুস্থানী আৰু বঙলুৱা সুৰত হে গোৱা হৈছিল।

১৯২১ চন। অসহযোগ আন্দোলন। অসমৰ এচাম ডেকাৰ হিয়াত অসহযোগ আন্দোলন হয়— ৰাজনৈতিক ক্ষেত্ৰত নহয়, সুৰ জগতত। হিন্দুস্থানী আৰু বঙালী সুৰ বিদেশী বৰ্জনৰ দৰে বৰ্জনৰ ব্যৱস্থা চলে। যিবিলাকক গাঁৱলীয়া সমাজৰ বস্তু বুলি অৱহেলাৰ সামগ্ৰী হিচাপে অসমীয়া শিক্ষিত ডেকাসকলৰ অন্তৰত ধাৰণা হৈছিল, সেই বিহুনাম, বনগীত, আইনাম বিয়ানাম, টোকাৰী নামবোৰৰ সুৰ থিয়েটাৰী গানত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি নে নোৱাৰি, আৰু সেইবোৰ আধুনিক যন্ত্ৰ পাতিৰে বজাই নতুন যুগৰ উপযোগী সাজ পাৰেৰে উলিয়াই আনিব পাৰি নে নোৱাৰি, এনে স্বৰূপে জাতীয় ভাবত উদ্বুদ্ধ হৈ এচাম অসমীয়া ডেকাৰ অন্তৰত খলক লগায়।

এদিন নিশা। বাণ থিয়েটাৰত **শোণিতকুঁৱৰী** নাটকৰ আখৰা। বাণ ৰংগমঞ্চৰ পৰা নিশা জ্যোতিয়ে ঘৰলৈ উভতে। সেই কাৰেং তেন পৰ্বাধাৰ অৰ্গেনৰ মাতত বজোৱা জনাই উঠে লগে লগে জাত লগাই গায় সংগীত-ওজা লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ সহযোগী সুসংগীতজ্ঞ ঋষিতুল্য পৰমানন্দ আগৰৱালাই 'ভৰ গম্ভীৰ মাতেৰে কীৰ্তনৰ সেই ফাঁকি 'কৃষ্ণৰ বিক্ৰম দেখি কংসৰাজ পৰম বিস্ময় মনে। অসমীয়া পদ অৰ্গেনত বজাই গোৱা আগতে শুনা নাই চেমনীয়া ডেকা জ্যোতিৰ হিয়াই বিজুলী সঞ্চাৰিত হৈ চিঞৰি উঠে 'ইউৰেকা, ইউৰেকা, পাইছো পাইছো।' তাৰ পিছত সেই ঋষিসদৃশ পুৰুষে অৰ্গেনৰ বীড্‌বোৰৰ ওপৰেদি আঙুলি বুলাই অসমীয়া নামৰ সুৰ গায় জ্যোতিৰ হিয়াই কৈ উঠে 'চিনি পাওঁ, চিনি পাওঁ'। পৰম পুলকভৰে লগতে গায়,

'ঐ' আইটী বেঙুন বৰা
চৰকাৰৰ চ অনা
পুলিচৰ লয় না
থানালৈ পল্টন বাবাজী বৰা।'

আকৌ দেউতাৰে গায়,

'তুলসীৰ তলে
মৃগপক্ষ চৰে
তাকে দেখি ৰামচন্দ্ৰ
শৰধনু ধৰে ৰাম ৰাম
শৰধনু ধৰে।'...

শুনি চেঙেলীয়াৰ মনত নানান ভাবে জুমুৰি ধৰে। তেওঁৰ চকুত গোটেই নিশা টোপনি নাই। তেওঁ উজাগৰে ৰাতি কটায়। কিন্তু সপোনবোৰে নানা বেশে নানান ভেশে আহি তেওঁক দেখা দি যায়। তেওঁ ছটফটায়। এটি মাত্ৰ ভাবনা তেওঁৰ অন্তৰৰ আশাৰ ৰং ঘৰ, আকাংক্ষাৰ কাৰেং ঘৰ, বাসনাৰ তলাতল ঘৰত শোণিতকুঁৱৰীৰ গীত আৰু অসমীয়া সুৰবোৰে ৰজন জনাই খেলি মেলি লগায় অসমীয়া ঠাঁচত, সঁচত, সাজত কাচত নাচি বাগি ফুৰে। পূব আকাশত পোহৰজালি দিয়ে। তেওঁৰ মন পোৰে, চকু জ্বলে ধুৰঁলি-কুৰঁলী। হিয়াত উগুল থুগুল ভাববোৰে থৌকি বাথৌকি কৰে।

পুনা। বাণ ৰংগমঞ্চ। নতুন বাণ ৰংগমঞ্চ। চিত্ৰকৰ প্যাৰী মোহন চৌধুৰীয়ে জ্যোতি আৰু তেওঁৰ সপোন বাস্তৱত পৰিণত কৰাত ব্যস্ত। বাটৈসকল কৰ্মৰত।

চোঁ ঘৰ। কিছুমান উৎসাহী অভিনেতাই আখৰা দিছে। ঘৰ সোমাই হাৰমনিয়ামটো উলিয়াই এচুকত বহি জ্যোতিয়ে **শোণিতকুঁৱৰীৰ** পহিলা গীত **গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰে শৰাই** অসমীয়া নামৰ সুৰ দি গুণগুণায়, আন কলি কেইডোখৰো ৰচনা কৰি সুৰ লগায় গায়। অভিনৱ উন্মাদনা। তেওঁৰ প্ৰাণটিয়ে ইচাটি বিচাটি কৰে। গোটেই সুৰটো নামৰ সুৰেৰে নিগৰি ওলায়। ৰং উলাহত উত্ৰাৱল হৈ জ্যোতিয়ে ডাঙৰকৈ গায়। দৃশ্যপট আঁকা এৰি থৈ প্যাৰীমোহনে আচৰিত হৈ সোধে, 'কিহে, এইটো বিয়া-নামৰ নিচিনা গান দেখোন?' জ্যোতি নিমাত। নৱ সৃষ্টিৰ আনন্দত উৎফুল্ল মুখত নৱনৱোন্মেষশালিনী শক্তি প্ৰতিভাৰ আভাৰে সমুজ্জ্বল।

বাল্মিকীৰ প্ৰথম কবিতা 'মা নিষাদ ত্বমগমঃ'ৰ দৰে গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰে শৰাই গীতৰ নতুন সুৰৰ নৱ উন্মেষ, মৃতপ্ৰায় অসমীয়া সুৰৰ নৱীন প্ৰকাশ, নতুন বিকাশ।

তাত আখৰা দি থকা ভাৱৰীয়াসকলক সেই গীতটি গাবলৈ দিয়া হয়। সকলোৰে ইতিকিং, সকলোৰে ভেঙুচালি দেখি শুনি, সকলোৰে আপত্তি জানি বুজি, কোমল বয়সীয়া জ্যোতিৰ খং চুলিৰ আগ পায়। বেজাৰত সেই চোঁ ঘৰৰ চুকতে কন্দনামুৰা হৈ বহি থাকে। পিছত প্যাৰীমোহনক কয়, 'মোৰ যদি নতুন অসমীয়া সুৰীয়া গানবোৰ নাগায়, তেন্তে মোৰ নাটকো কৰিব নিদিওঁ আৰু মই বাণ থিয়েটাৰত একো সহযোগ নকৰো।' শুনি সকলো স্তম্ভিত হয়। যাৰ টকা ভাঙি এই নতুন বাণ ৰংগমঞ্চ, এই **শোণিত কুঁৱৰী** নাটকৰ কাৰণে আটোমটোকাৰিকৈ পতাৰ উপক্ৰম, তেওঁ যদি সহযোগ নকৰে সকলো শ্ৰম সকলো পৰিশ্ৰম অথলে যাব। প্যাৰীমোহনে ধৈৰ্য ধৰি আগবাঢ়িবলৈ বুজনি দিয়ে। কেইদিনমানৰ পাছত চিত্ৰলেখাৰ ভাও লোৱা প্ৰফুল্লচন্দ্ৰ বৰুৱা (বৰ্তমান প্ৰসিদ্ধ চাহ খেতিয়ক আৰু পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ সদস্য, তেতিয়া কলেজীয়া ছাত্ৰ) কাশীৰ পৰা তেজপুৰ পাই তেওঁৰ গীতৰ অসমীয়া সুৰবোৰ শুনি উৰুলীকৃত হৈ আমাৰ অসমীয়া সুৰ উন্নতি আহিল বুলি চিঞৰি চিঞৰি সেই সুৰবোৰৰ শলাগ লয়। তেওঁৰ মুখত চিত্ৰলেখাৰ গীতবোৰ নিভাঁজ অসমীয়া সুৰত তেওঁৰ সুললিত কণ্ঠৰ পৰা ওলাই সকলো অসমীয়া দৰ্শকৰে মন আকুহি নিয়ে। অসমীয়াৰ ৰাপ সলনি হয়। নতুন অসমীয়া সুৰীয়া গীতহে সকলোৱে শুনিবলৈ ভাল পোৱা হয়। এইদৰেই আৰম্ভ হয় অসমীয়া সংগীতৰ এক নৱযুগ।

সেই নৱযুগ গোটেই অসমত বিয়পি পৰে যেতিয়া গুৱাহাটীত বহা অসম সাহিত্য সভাৰ সপ্তদশ অধিৱেশনত প্ৰফুল্লচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ সুললিত কণ্ঠত **গছে গছে পাতি দিলে** আৰু **ৰূপহ কোঁৱৰৰ চুমা পৰশতে**— জ্যোতিৰ এই দুটা অসমীয়া সুৰীয়া গীত বিস্ফুৰিত হয়।

অসমীয়া সুৰৰ লগতে **শোণিতকুঁৱৰী**ৰ নাচতো জ্যোতিয়ে অসমীয়া সাঁচৰ, ঠাঁচৰ, সঁচৰ, ছেও, ঠেও, দেও দি সংযোজনা কৰি অপৰূপ মঞ্চ-নৃত্য সৃষ্টি কৰে। চিত্ৰলেখাৰ পদুমকলি নাচতো বিহুনাচ আৰু ভাওনাৰ নাচৰ বিবিধ ভংগিমাৰে সমাৱেশ কৰি দেখুওৱা হয়। ইয়াৰ পৰাই অসমীয়া নৃত্যৰ ফালে অসমীয়া নৃত্যামোদীসকলৰ মন ঢাল খায়। এইদৰেই অসমীয়া লোকনৃত্য আৰু শাস্ত্ৰীয় নৃত্যৰ পুনৰ উদ্ভাৱনাৰ সম্ভাৱনা হয়। পুৰণি থিয়েটাৰী টেঁকী নাচ ভাঙি ছিঙি চুৰমাৰ কৰা হয়।

সেই চেমনীয়া বয়সতে ভাৰতীয় নৃত্য-কলাৰ সম্ভাৱনাৰ কথা জ্যোতিয়ে গুণি-গাঁথি ভাবি-চিন্তি চাইছিল। দহ বছৰৰ পিছত উদয়শংকৰে ভাৰতীয় শাস্ত্ৰীয় নৃত্য দেখুৱাই পৃথিৱী-জোৰা খ্যাতি অৰ্জন কৰে।

১৯২৯ চনত অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ অধিৱেশন তেজপুৰ নগৰত। সভাপতি তৰুণৰাম ফুকন। সেই সন্মিলনৰ কাৰণে বিলাতৰ পৰা জ্যোতিয়ে কিছুমান স্বৰচিত গান কমলাপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নামত তেজপুৰলৈ পঠিয়ায়। সেই গীতবোৰ আমি চাওঁ, গানবোৰৰ ভাষা, ভাব ধাৰাৰ পৰা সম্পূৰ্ণ বেলেগ বিশেষ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ। তেওঁ প্ৰত্যেক গানৰ বেলেগ বেলেগ স্বৰলিপি কৰি পঠিয়ায়। কমলা মই দুয়ো মিলি সেই গানবোৰ সুৰ চানেকীৰ পৰা তোলোঁ আৰু লগে লগে গাঁও, নিজে বজাই, নিজে গাই, নিজে শুনি চক্ খাই উঠোঁ। চূড়ান্ত জাতীয় ভাবাপন্ন গানবোৰ— টল্‌মলীয়া ডেকাৰ ভক্‌বকীয়া ভাবৰ গান। তেজাল তেজাল সুৰেৰে তেজাল তেজাল গান-গাই ভাল লাগে, গা গৰম হৈ উঠে, মন উতলে, পৰাণ উথলে, হিয়া ন পোহৰেৰে জিলিকি উঠে। সেই গানবোৰ—

কোন কোন আহিছা আইক পূজিবলৈ আইৰ পূজাৰ বেলি হ'ল, সাজু হ'বৰে হ'ল ডেকা ল'ৰা সাজু হ'বৰে হ'ল, কোনে ক'লে তোক শকতিবিহীনা বুলি আই তোৰ পুত্ৰ শকতিবন্ত, শংকা নকৰা নকৰা জয় জয় মহাত্মা মহাত্মাৰ জয়।

এই গানবোৰ যেন একুৰা একুৰা আঙঠা হৈ ছিটিকি হিয়াৰ আকাশৰ ছাব খাই সুৰৰ কঁপনিৰে তিৰবিৰাই তৰাৱলীৰ দৰে জিলিকি জিলিকি উঠে। জাতীয় আন্দোলনৰ মূল মন্ত্ৰ এই গানবোৰৰ মাজেদি ফুলঝাৰিৰ দৰে বিৰিঙি ওলাই চাৰিওফালে বিয়পি পোহৰাই তোলে।

শোণিতকুঁৱৰী যুগৰ সেই সুৰবোৰৰ লগত বিলাতৰ পৰা অহা গানৰ সুৰবোৰ সম্পূৰ্ণ বেলেগভাৱে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, বিদেশী সুৰৰ মিনাৰ ছাব পৰিছে সুৰবোৰত, অথচ নিজৰ জঁতুৱা ঠাচ্ এৰা নাই সেইবোৰে। নিভাঁজ অসমীয়া সুৰবোৰে যেন পাহিয়ে পাহিয়ে তিৰবিৰাই আছে। বিলাতত থাকোঁতে তেওঁৰ **কাৰেঙৰ লিগিৰী** নাটখন লিখি শেষ কৰে। এই গানবোৰে **কাৰেঙৰ লিগিৰী**ৰ সৈতে বিলাতৰ পৰা তেওঁৰ হিয়া-কাৰেঙৰ গভীৰতম কক্ষৰ পৰা সুৰুঙাইদি বাহিৰলৈ ওলাই আহে। **কাৰেঙৰ লিগিৰী**ৰ গানৰ সৈতে মিল আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ এই গানবোৰক **কাৰেঙৰলিগিৰী**ৰ যুগ বুলিব পাৰি।

শোণিতকুঁৱৰী যুগৰ গানবোৰত হুবহু নিভাঁজ অসমীয়া আইনাম, বিয়ানাম, বিহুনাম, বনগীতৰ সুৰ শুনা যায়। জ্যোতিৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সুৰ কেইটামান গীতৰ বাহিৰে ইমান বিৰিঙি নোলায়।

১৯৩৩ চন হ'বলা, জ্যোতি ককাইদেউ সিদিনা বৰ ব্যস্ত।... পুৰা।... আকৌ সেই পকী

ঘৰ। ঘৰৰ আগচোতালত লোকে লোকাৰণ্য। ভাৱৰীয়া বাছনি জয়মতী ফিল্মৰ কাৰণে— উলহ মালহ, দল্দোপ্ হেন্দোলদোপ। সেই বগা, শকত, থমথমীয়া পকী ঘৰৰ ভিতৰচ'ৰাত মই। বাছনি ভাগে।

কোঠালীত জ্যোতি ককাইদেউ আৰু মই। টেবুলত জয়মতীৰ জাপে জাপে, ফাইলে ফাইলে কাকত সঁজুলি। চাই চিন্তি ভাবি, গুণো গুথোঁ। ককাইদেউৰ পাকৈত ওজালি দেখি মন্ত্ৰমুগ্ধ হৈ ৰ লাগি থৰ হওঁ। বহু আলচ চলে। কথা বতৰা চোবাওঁ— উকিয়াওঁ। একেলগে ভাতো খাওঁ।

সিদিনা আবেলি। দক্ষিণ পূব চুকৰ সেই কোঠালীত আমি দুযো। সন্মুখত অৰ্গেন লৈ ৰীডবোৰৰ ওপৰেদি তেওঁ তেওঁৰ খীণ যাদুকৰী আঙুলিকেইটি লিৰিকি লিৰিকি আলফুলকৈ বুলাই যায়।

কিমান যে সুৰ অৰ্গেন গৰ্ভলীৰ পৰা বিৰিঙি ওলাই কোঠালীটোত উফৰি উফৰি বাগৰি বাগৰি পৰে, ৰজন জনাই উঠে। সেই সুৰবোৰ গানবোৰে **কোনে ক'লে তোক শকতি বিহীনা** গুলি **সাজু হ'বৰে হ'ল ডেকা ল'ৰা** তেজপুৰৰ ছাত্ৰ সন্মিলনলৈ পঠিওৱা গীত দুটি,— সেই গীতবোৰ **কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ পৰ্বততে ফুলিলে ৰঙানোকৈ ফুলৰে কলি— বনৰীয়া আমি বনৰ চৰাই - বাৰিষাৰে ঘন ঘোৰ যাউতিযুগীয়া মোৰ ধন ঐ**— আৰু যে কিমান? সকলো বিলাততে ৰচা।

মন্ত্ৰমুগ্ধ মই। কেৱল সেয়ে নহয়, মোৰ মন-কোঁহো উলাহৰ ৰহীৰে ৰহভৰ হয়। সেই ৰহভৰ ৰহঘৰাত ৰহদৈ কুঁৱৰীহঁতে সেই সুৰবোৰৰ তালে তালে ছেৱে ছেৱে গাত জিকাৰ তুলি সাজোন সাজি কাচোন কাচি নাচোন নাচে। সুৰবোৰ শুনি ভাবোঁ, চিন্তো, গুণো, গুথোঁ। শোণিত কুঁৱৰী যুগৰ গীত ৰাগ সুৰ সঞ্চাৰতকৈ এইবোৰৰ ৰাগ সুৰ সহায়ত বেলেগ যেন লাগে। সুৰ লানি নিছিগাকৈ গৈ থাকে, বৈ থাকে। গানৰ এশাৰী য'ত ৰয়, তাৰে পৰা আকৌ খোপনি পুতি আন শাৰী আগুৱায়, ছিগি নেযায়।

যেনে- **কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ** সেই নাগিনী ছোৱালীহঁত ৰুনুক, ঝুনুক, থুনুকে গোৱা গীত ফাঁকি--- **বনৰীয়া আমি বনৰ চৰাই, বনে বনে ফুৰো অনাই বনাই**--- গান্ধাৰৰ পৰা পাতনি মেলি সুৰ বগাই পহিলা শাৰীৰ সামৰণি পৰে ধৈৱতত 'চৰাই'ৰ ইটোত— সেই ধৈৱতৰ পৰাই দুচৰা শাৰীৰ 'বনে বনে'ৰ ব টো গান্ধাৰত খোপনি পোতে, সেই গান্ধাৰেদি জখলা বগাই 'অনাই বনাই'-ৰ ই-টো পঞ্চমৰ পৰা দোপ্ পায়, তিচ্ৰা শাৰীৰ 'অনাই বনাই' ৰ অ-টো পঞ্চমৰ পৰা খোজলৈ মুদাৰাৰ সা-ত উশাহ লয়, সেই ষড়জৰ পৰাই 'উ উ' মাতোতে ঋষভৰ পৰা মধ্যম, মধ্যমৰ পৰা পঞ্চম, পঞ্চমৰ পৰা ধৈৱত, ধৈৱতৰ পৰা একেবাৰে দেও দি তাৰাৰ গান্ধাৰলৈ জাপ মাৰি তাৰাৰ ঋষভ, ষড়জেদি পিছুৱাই একে ছিপে পঞ্চমলৈ আহি পুনৰ জপিয়ায় তাৰাৰ ষড়জলৈ আৰু তাতে জিৰণি লয়।

গা । র্সা	। । র্সা	র্সা । ।	র্সা র্সা ।	না । না	। র্সা না	ধনা ধা ।	। । ।
ৰ ০ ন	০ ০ ৰী	যা ০ ০	আ মি ০	ব ০ ন	ৰ্ চ ০	ৰা ০ ই ০	০ ০ ০
ধগা । না	। । না	না । ।	না না ।	র্সা । না	। ধনা ধা	পধা পা ।	। । ।
ব ০ ০ নে	০ ০ ব	নে ০ ০	ফু ৰোঁ ০	অ ০ না	ই ব ০ ০	না ০ ই	০ ০ ০

প ক্ষা । পা	। ক্ষা ।	ধা । ।	প-ধা পা মা গা	ৰা । গা । ৰা ।	পা । ।	মা গা ।
অ ০ ০ না	ই ব ০	না ০ ই	আ ০ ০ মি ০	অ ০ না ই ব ০	না ০ ই	আ মি ০

ৰা । গা	। ৰা । পা । ।	মা গা ।	ৰ । গা	। ৰা ।	সা । ।	। । ।
অ ০ না	ই ব ০ না ০ ই	আ মি	অ ০ না	ই ব ০	না ০ ০	০ ০ ই

সা ৰা ।	মা পা ।	ধা । র্গা	। র্ৰা ।	র্সা । ।	পা । ।	র্সা । ।	। । ।
উ ০ ০	০ ০	উ ০ উ	০ উ ০	উ ০ ০	উ ০ ০	উ ০ ০	০ ০ ০

বিলাতৰ পৰা উভতি অহাৰ পাছত জ্যোতিৰ গানৰ বেছি ভাগতে সুৰৰ এনে লানি নিছিগা মালিকাৰ দৰে গোঁঠনি থকা দেখা যায়।

জ্যোতিৰ গান তিনি ভাগত ভগাব পাৰি, তিনি ভাগেই যেন তিনিটা যুগ, **শোণিতকুঁৱৰী** যুগ, **কাৰেঙৰ লিগিৰী** যুগ আৰু **লভিতা** যুগ। সুৰৰ এনে লানি নিছিগা বৈশিষ্ট্য **কাৰেঙৰ লিগিৰী** যুগতেই প্ৰায় গানতে বিৰিঙি উঠে। **শোণিতকুঁৱৰী** যুগতো দুই এটা গীতত এনে বিশিষ্ট ঠাচ সাঁচ দেখা যায়, শুনা যায়। বোধকৰো **শোণিতকুঁৱৰী** যুগৰ গৰ্ভত **কাৰেঙৰলিগিৰী** যুগৰ জন্মৰ সম্ভাৱনা। সেই কাৰণে **শোণিতকুঁৱৰী** যুগতো দুই এটা গীতত এনে ছাব আঁৰে আঁৰে দেখা যায়, ৰিণি ৰিণি শুনা যায়।

যেনে— 'জননী পূজাৰে মন্দিৰ শুদা' —

ধ্‌ সা ৰগা	ৰগৰা সৰসা ধা	। । ।	ধ্‌ সা ৰা	সৰা সৰগমা গা	। । ।
জ ন নী ০	পূ ০ ০ জা ০ ০ ৰে	০ ০ ০	ম ন্ দি ৰ্	শু ০ ০ ০ ০ ০ দা	০ ০ ০

গা সা ৰা	গা সা ৰা	সৰা সৰ গমা গা	। । ।	গা পা ।	মপমা গমগা	ৰগৰা
ন জ্ব লো	ৱা কি যব	০ ০ ০০ ন্ তি	০ ০ ০	আ পো ন্	পা ০ ০ ই ০ ০	ৰি ০ ০

সৰসা ধ্‌ ।	। । ।	ধ্‌ সা ৰা	সৰা গমা ৰগা	।।।	।।।	গা । ধা	। পাধা
কি ০ ০ য ০	০ ০ ০	ত ন্ দ্ৰা	অ ০ ০ ০ ল ০	স্ ০ ০	০ ০ ০	অ ০ মো	ৰ্ দে ০

মা পা মা	গা ৰা গা	সৰা গৰ গৰা সা	। । । ইত্যাদি।
শ ০ ৰে	০ পূ ০	জা ০ ০০ ০০ ৰী	০ ০ ০

এই সুৰ 'জননী'ৰ জ-ৰে উদাৰাৰ ধৈৱতৰ পৰা পাতনি মেলি সা ৰে গা-ৰ ওপৰত অলপ খেলা কৰি 'পূজাৰে' ৰ ৰে-ৰে আকৌ উদাৰাৰ ধৈৱতলৈ আহি জিৰণি লয়, সেই উদাৰাৰ ধৈৱতৰ পৰা পুনৰ বগাই গৈ 'শুদা'ৰ দা-ৰে মুদাৰাৰ গান্ধাৰত জুৰলৈ, তাতে খোপনি পাতি আকৌ আগবাঢ়ি পিছোৱাই উদাৰাৰ ধৈৱতত জিৰায়, এইদৰে লানি নিছিগাকৈ আগুৱাই পিছোৱাই থাকে যেন এধাৰি মালাহে। এনে সুৰৰ মালী জ্যোতি ককাইদেউ, পাকৈত মালাকাৰ।

অৰ্গেনৰ বগা ক'লা ৰীডৰ ওপৰেদি জ্যোতি ককাইদেউৰ খীণ আঙুলিকেইটি টৌ খেলি যায়, লগে লগে ছেৱে ছেৱে গাটো হালে জালে। তেওঁৰ আঁখিযুৰি সপোনৰ ৰহন বুলোৱা— বিভোৰ। লগে লগে গান; গুৰুগম্ভীৰ মাত—

কিমান সুৰ,— কিমান গান, বিধ বিধ ৰহৰ ৰহঘৰা,— ৰহভৰ, ৰহপুৰ— ৰহে ৰসে ভৰপুৰ।

বিলাতত ইমান বছৰ, অথচ সেই সুৰবোৰত সেই গানবোৰত বিজতৰীয়া ছাব নাই, আছে জঁতুৰাঠাঁচ। সাজে ভাঁজে লাছে-কাছে, ঠাছে-ছাঁচে নিভাঁজ অসমীয়া, চিনা চিনা, শুনা শুনা জনা জনা। জনা গানেই হে মন-কোঁহত ৰজন্-জনায়। জনা গাভৰুৱে তাইৰ ন ৰেহৰূপ লৈ ওলালেই তাইক বুকুত আঁকোৱালি ল'বলৈ মন দাং খায়। এনে কাৰণে জ্যোতিৰ গানে অসমীয়াৰ মন ভুলায়, জনা সুৰ ন ন সাজেৰে, ন ন কাচেৰে, বিধ বিধ ৰেহৰূপেৰে ওলায়। অসমীয়াৰ হিয়া আমঠু বুলি গুণি গুঁথিযেই জ্যোতিৰ গান সাৰটি ল'বলৈ অসমীয়া ইমান হেপেহুৱা। সেই কাৰণে তেওঁৰ গান ইমান জনপ্ৰিয়। .

হিয়াই হিয়াই নিবিড় ঘনিষ্ঠতাই জনপ্ৰিয়তাৰ ঘাই শিপা। হিয়া কাৰেঙৰ গুপুত টোলত গোপন চ'ৰাত তেখেতৰ গানবোৰে উলাহৰ হেন্দোলনি তোলে। সেয়েহে জ্যোতিৰ গান অসমীয়াই ভাল পায়।

তেখেতে গায়েই থাকে গীতৰ উপৰি গীত, সুৰৰ বন্তি-ঝাৰ জ্বলে, উজ্জ্বলে। গান ৰয়। হঠাতে বন্তি-ঝাৰ নুমায়। কাঁহ পৰি জীণ যায়। যাদুকৰী আঙুলিৰ বুলনি থামে। নিজম নিমাত। সপোনৰ জাল ফালি যায়।... কোঠালিত বিজুলী চাকি জ্বলি থাকে; সুৰৰ আবেশেৰে গোটেই কোটালি ভৰপুৰ হয়।

আৰু কিছুপৰ আলচ বিলচ।... তাৰ পিছত মেলানি মাগি ওলাই আহো বাজলৈ। মাজ নিশা; ঘোপ মৰা এন্ধাৰ। বাটত চাকিৰ ক্ষীণ পোহৰ; হিয়াত জ্যোতিৰ শিখাৰ জুইৰ ৰেঙনি, হিয়া-চাকি উমি উমি জ্বলে।... চিত্ৰবনত ব্যস্ত জ্যোতিৰ দেহ, জ্যোতিৰ মন। জয়মতী সাজি-কাচি ওলোৱাৰ উপক্ৰম। ডেকা-গাভৰু শিল্পীসকলৰ নতুন উদ্যম।... মাজে মাজে তেওঁ তেজপুৰলৈ আহে।...আহিলেই মাতে; যাওঁ, আলচ কৰোঁ।

এদিনা সেই থমৃথমীয়া পকীঘৰ।... বহি আছোঁ সেই কোঠাৰ ভিতৰত।... এজনী পাট গাভৰুৱে ভিতৰৰ পৰা ওলাই আহি নমস্কাৰ জনাই কাষ চাপে। সৰলা, ধুনীয়া ছোৱালীজনী.... মোৰ চেয়াৰৰ তেনেই কাষত থিয় হৈ কয়, 'মোক আপুনি নাচ-গান শিকাব লাগিব।'... পোনে পোনেই সেইষাৰ কথা।... উত্তৰ দিবলৈ নৌ পাওঁতেই জ্যোতি ককাইদেৱে কয়, 'হেৰা মাকন। এওঁ বিষ্ণু! তোমাক নাচ-গান শিকাব। ভালকৈ শিকি ল'বা। ....' মোলৈ চাই কয়— 'এওঁ মাকন, —গোলাঘাটৰ। জয়মতীৰ ডালিমী ভাওত লৈছো। নাম দিছো স্বৰ্গজ্যোতি— স্বৰ্গজ্যোতি দত্ত।' ....স্বৰ্গজ্যোতি। সঁচাকৈয়ে জ্যোতিষ্মান স্বৰ্গৰ জ্যোতি, সৰগৰ জেউতি। .... দুয়োলৈ ৰ' লাগি চাওঁ। .... মাজে মাজে মাকন, চিত্ৰবনৰ পৰা তেজপুৰলৈ আহে। আহিলে মাতে,— যাওঁ, গান শিকাওঁ... জ্যোতিৰ গান,— বিশেষকৈ সেই গান—

'কোন ক'ত আছ আহ অ' সমনীয়া তই
সন্মুখত হ থিয়
মাতৃ পূজাৰ ভাগ ল'বলৈ হেলা কৰ কিয়।
গুৱনী পৃথিৱী গুৱাই থকা অসম দেশৰ ছোৱালী অ'!

'পাছে পৰি পৰি থাক কিয
অসম দেশৰ ছোৱালী অ '
আৰু আন আন।

এদিন জ্যোতি ককাইদেৱে কয,— 'হেৰা বিষ্ণু' তুমি বড়ো কছাৰী নাচ জানা নহয?'

'জানো' বুলি কওঁ। তেওঁ কোৱাত মই নাচি দেখুৱাওঁ। 'ঠিক আছে'। 'কি ঠিক' বুলি সোধোঁ। 'এই নাচ মই জযমতীত দিম, জাপি নাচ।' তেওঁৰ মুখলৈ মই চাওঁ। আৰু ৰ'বৰ সময় নাই।

নাচো। তেওঁৰ নির্দেশ অনুযাযী নাচোঁ, তেৰোঁ নাচে। নাচি নাচি তেওঁ মাকনক কয়,— 'কি চাই আছা, নাচা মাকন। তুমিও নাচা।' মাকনো নাচে। তিনিও নাচোঁ,— মাকন জ্যোতি, মই। **জয়মতী** বোলছবিৰ জাপি নাচ সেই বড়ো নাচ, যি নাচ তেওঁৰ প্রতিভাৰ সাঁচত পৰি বেলেগে বিশিষ্ট ঠাঁচ লয। এযে জ্যোতিৰ উন্মেষশালিনী শকতি। **জয়মতী** বোলছবি জ্যোতিৰ প্রতিভাৰ পূর্ণ বিকাশ। কিন্তু দুর্ভাগ্যৰ ঘোৰ অন্ধকাৰে তেওঁৰ দেহ-মন ছাটি পেলায় ধনৰ অভাৱ, মাতৃদেৱীৰ মৃত্যু, ভ্রাতৃ সূর্যপ্রসাদৰ আত্মহত্যা আৰু ফৈজী ব্রাদার্চৰ বিশ্বাসঘাটকতা। তথাপি তেওঁৰ অন্তৰ অচল, অটল দুর্জয়— জ্যোতিৰ প্রসাদ লভি চিৰ জ্যোতিষ্মান।

ভাৰতৰ চিনেমাজগতত, বোলছবি পথাৰত চতুর্থ পদক্ষেপ*, এই অসমীয়া কথাছবি **জয়মতী**। প্লে-বেক তেওঁ প্রথম প্রবর্তন কৰে।— প্রবাহ সংগীত প্রথমে প্রচলন কৰে এই ভাৰতত। যেতিযা লাহোৰত তেওঁৰ হিযাৰ আমঠু— **জয়মতী** নীৰৱ, নিমাত, হতাশ নহৈ আগত প্রজেক্সন চাই অর্গেন লৈ একেবাৰে আৱহ সংগীতৰ পৰা আৰম্ভ কৰি সকলোৰে বচন মাতি নিজেই গায, মতাৰ মতা মাতেৰে, তিৰোতাৰ কৃত্রিম তিৰোতাৰ মাতেৰে। অলৌকিক।

জয়মতী বোলছবি ওলায। সকলোৰে শলাগৰ জাউৰি উঠে। অসমীয়া গীত মাত অভিনয় চাই অসমীয়াই বিস্মায মানে।

জ্যোতিপ্রসাদৰ অন্তৰত বেজাৰ থাকিলেও আনন্দ বিৰিঙি উঠে। অসমীয়াৰ চকুত **জয়মতী** অনিন্দ্যসুন্দৰ। গীত-মাত নিভাঁজ অসমীযা, ল'ৰা-বুঢ়া কাক কয় ডালিমী নাজানে তাক— পর্বততে ফুলিলে ৰঙানোকৈ ফুলে কলি— সোণৰ পালেঙতে অ' মন তৰা অসমীয়াৰ চিনা চিনা, শুনা শুনা, জনা জনা সুৰ, লগতে লুইতৰে পানী যাবি ঐ বৈ শেহৰ গীতটি আৰু আৰম্ভণি গীতটিৰ সুৰ অসমীযাৰ হিয়াৰ আমঠু পৰশ পৰে— যেন প্রতিটি গীত অসমীয়াৰ কলিজাৰ এডুখৰি আইনাম, বিয়ানামৰ।

ইউৰোপৰ বহু ষ্টুডিঅ', বিশেষকৈ জার্মানীৰ আগ্ফা (UFA) ষ্টুডিঅ'ত চিৰাজ আৰু লাইট অৱ এছিয়াৰ নির্মাতা হিমাংশু ৰায়ৰ লগত পৰিদর্শন কৰিও তেওঁ চেচিল্ হেপ্ওৱার্থ, প্রিফিয, ইন্সে, আইজেনষ্টাইন, পুডফ্কিন হোৱা নাই,— এডিনবার্গত সংগীত শিক্ষা আৰু পাশ্চাত্ত্য সংগীত অধ্যযন কৰিও মোজার্ট, বিটোফেন, ভাগ্নাৰ্, ভবুর্চী, ষ্ট্রাউচ হোৱা নাই। শিক্ষা লৈছেহে, দীক্ষা লোৱা নাই। মুঠৰ ওপৰত জ্যোতি, জ্যোতিয়েই, আন কোনো নহয়। পাঁচ বছৰ ইউৰোপত পৰিভ্রমি যি জ্যোতি চাহাব হৈ আহিছিল, ভাৰতলৈ, অসমলৈ সেই চাহাবক অসমীয়া কৃষ্টি তথা ভাৰতৰ সংস্কৃতিয়ে হত্যা কৰিলে, খাটি অসমীয়া, খাটি ভাৰতীয় ৰূপে সজাই পৰাই ল'লে। **জয়মতী** ওলোৱাৰ পিছত তেওঁ তেজপুৰতেই জিৰণি লয়। বাবী মাকৰ

* আলটাফ মজিদৰ লেখাটি চাওক —সম্পাদক

সৈতে মাকন স্বৰ্গজ্যোতিয়ে বামুণী পাহাৰৰ কাষত লুইতৰ পাৰৰ এটা টিলাৰ ওপৰৰ ঘৰত থাকে। বামুণী পাহাৰক তেজপুৰীয়াই উষা পাহাৰ বুলি কয়। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ মানস-কন্যা ডালিমীৰ ভাওত জ্যোতিৰ মানস প্ৰতিমা স্বৰ্গজ্যোতি থকা টিলাক ওচৰ-চুবুৰীয়াই ডালিমী পাহাৰ বোলে।

তেজপুৰত থকা কেইদিন, নিতৌ পুৱাতে জ্যোতি ককাইদেৱে মোৰ পঁজালৈ আহে আৰু আমি দুয়ো ডালিমী পাহাৰলৈ যাওঁ। সেই পাহাৰ, ডালিমী পাহাৰ। ডালিম গছ জোপা আগ চোতালত। অগেন লৈ তাৰ তলতে বহো। কিমান আলোচনা, কিমান বিলোচনা দুয়োৰ মাজত। তেওঁ গায়, মই বজাই অনুসৰণ কৰো, সেই সুৰবোৰ চানেকী তুলি কাকত পাতত লিখো। চাই চাই ঘৰত কোৱাৰ দৰে এদিন ঘপৰাই কৈ উঠো, 'ককাইদেউ' মন কৰিছেনে নাই, আপোনাৰ গানৰ এটা অপৰূপ বৈশিষ্ট্য।

'কি?'

'আপোনাৰ গানৰ সুৰ য'ত শেষ হয় তাতেই আকৌ দ্বিতীয় শাৰীৰ সুৰ আৰম্ভ হয়।'

'চাওক চোন।' জননী পূজাৰে মন্দিৰ শুদা গাই গাই বজাই শুনাওঁ। আগতে উল্লেখ কৰা মালিৰ দৰে লানি নিছিগাকৈ সুৰবোৰ আগে-পিছে যোৱা দেখুৱাও।

তেওঁ আচৰিত হয়। তেওঁৰ চকু মুদ খায়, পিছ মুহূৰ্ততে বৰকৈ মেলি কয়, এৰা, হয়েই তো। মইতো নাজানিছিলো।' তেওঁৰ আন আন কিছুমান গানো মই শুনাওঁ। একেই ৰেহ, একেই ৰূপ।

হেৰা বিষ্ণু তুমিয়েই মোৰ গানৰ স্বৰলিপি কৰিবা। কি নাম দিবা?'

ঘপৰাই কওঁ 'জ্যোতিৰ গান।'

'ঠিক আছে।'

সেই দিনাৰ পৰা মই পুতি তেওঁৰ গানৰ সুৰ চানেকী মনোযোগেৰে লিখো।

শোণিতকুঁৱৰী যুগ আৰু কাৰেঙৰ লিগিৰী যুগৰ জ্যোতি ককাইদেউৰ গানবোৰৰ সুৰ চানেকী সম্পূৰ্ণ কৰো।

জ্যোতিৰ গান সেই পুথিখন বুকুত সাবটি লৈ ধ্যান কৰিছিলো। পাঁচ বছৰ ৰাজনৈতিক দুৰ্যোগত পৰি অজ্ঞাতবাসত থাকি বিৰাট পৰ সৃষ্টি কৰি বিৰাট শক্তিৰ সাধনা কৰিছিলো। কিন্তু জাতিৰ দুৰ্ভাগ্য, দেশৰ দুৰ্ভাগ্য সেই পুথিখন হেৰাল। আছে নে নাই আজি ক'ব নোৱাৰো।

পাতিপুৱাই দুয়ো সেই ডালিমী পাহাৰলৈ একে লগে যাওঁ, একে লগে খাওঁ, একেলগে সেই ডালিম গছ জোপাৰ তলত বহি জ্যোতিৰ গানৰ বিষয়ে আলোচনাৰ উপৰিও নানান আলচ পাতো।

এদিন অৰ্গেনত বৰগীত, নাটৰ গীত বাজি উঠে। তেওঁ গায়, মযো গাওঁ। গুৱাহাটীত থাকোঁতে লক্ষ্মী দাসৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা অলা মলাকৈ বৰগীতৰ স্বৰলিপিৰ কথা উনুকিযায়।

এদিন তেওঁ দেখুৱায় সেই স্বৰলিপিবোৰ। চাও তেওঁৰ অপূৰ্ব প্ৰচেষ্টা— বৰগীত পুনৰ উদ্ভাৱনাৰ অসীম চেষ্টা।

সেই ডালিমী পাহাৰতে আমি দুয়ো ভাৰতীয় সংগীত পদ্ধতিৰ ধাৰাৰ বিষয়ে গভীৰ আলোচনা কৰো। ভাৰতীয় সংগীতৰ দুটা পদ্ধতি দেখা যায়, হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটকী, আমি দুয়ো আৱিষ্কাৰ কৰো আৰু এটা নতুন পদ্ধতি— কামৰূপীয় সংগীত পদ্ধতি।

দুয়ো দেহেকেহে লাগো। ডেকাৰগাঁৱত ৰাস-পূৰ্ণিমাৰ নিশাৰ কাৰণে 'ৰাস'— ভাওনাৰ আয়োজন চলে, দুয়ো গৈ আখৰাত উপস্থিত থাকি দিহা-পৰামৰ্শ দিওঁ।.. আমাৰ উপস্থিতিয়ে ৰাইজক বৰ উছাহ দিয়ে। আটোমটোকাৰিকৈ পতা ৰাস সাফল্যমণ্ডিত হয়। অসমীয়া ৰাইজৰ চকু-মন নাট-ভাওনাৰ ফালে ঢাল খায়।... সত্ৰে সত্ৰে নৱ উদ্দীপনা জাগে। নতুন দৃষ্টিভংগীৰে এই ধাৰা আৰু পদ্ধতিৰ ফালে অসমীয়াই মনোযোগ দিয়ে, তেতিয়াৰ পৰা অসমৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীত পদ্ধতি আৰু নাট্যকলাৰ চৰ্চা আৰম্ভ হয় আৰু আজিও হৈ আছে।

তেজপুৰৰ সাহিত্য সন্মিলনৰ সময়ত লগতে বহা সংগীত সন্মিলনৰ আমি উভয়ে যুটীয়া সম্পাদক আছিলো, কিন্তু অসুস্থ থকাত তেওঁ বিশেষ সহযোগ কৰিব নোৱাৰিছিল। আমাৰ সপোন দিঠকত পৰিণত নহ'ল যদিও কাকতত প্ৰকাশিত হ'ল, 'জ্যোতিৰ জ্যোতিত ৰাভাৰ আভাত গোটেই শোণিতপুৰ নগৰী উদ্ভাসিত।' .... সৌভাগ্য— তাতেই পহিলা মহিলা দলৰ অৰ্কেষ্ট্ৰা প্ৰদৰ্শিত হৈছিল।

এবাৰ কাৰেঙৰ লিগিৰী নাট হ'ব তেজপুৰ বাণ ৰংগমঞ্চত। মোক ভাও দিয়া হ'ল সুদৰ্শনৰ আৰু লগতে সংগীত পৰিচালনাও। সুদৰ্শনৰ মোৰে জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ আৰু অ' সোঁৱৰণি— দুটি গানৰ সুৰ মোৰ মন আৰু সুবিধা অনুযায়ী সলনি কৰিবলৈ স্বাধীনতা পাই এই গীত দুটিৰ সৰু জ্যোতিৰ ঠাঁচ, সাঁচত, খুঁত নলগাকৈ সৰস কৰি লৈ গাওঁ। তেওঁ গোটেই নাটকৰ পৰিচালনাত ব্যস্ত। সুদৰ্শনৰ ভেশৰ ওপৰেদি চাদৰ মেৰিয়াই ঢাকি ৰংসনা মুখৰে বাহিৰেদি অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ খোলালৈ আহি অৰ্গেনৰ সন্মুখত বহি অৰ্কেষ্ট্ৰা পৰিচালনা কৰো, নাটকৰ গানবোৰো।

সেই অৰ্কেষ্ট্ৰা— অসমীয়া ঠাঁচত অৰ্কেষ্ট্ৰা, অসমীয়া বাঁহী, টকা, পেঁপা, খোল, তাল, খুটিতাল, ভোৰতাল, দোতৰা, নাগৰা, ডবা, চেৰেঙা, কৰতাল— লগতে বেহেলা, পিকলো, ক্লাৰিওনেট, অৰ্গেন আদি বাদ্যযন্ত্ৰৰ অৰ্কেষ্ট্ৰা— এক অভিনৱ বস্তু। সেই খোলা ৰংগমঞ্চৰ সন্মুখৰ গাঁতত প্ৰেক্ষাগৃহত সকলো দৰ্শকমণ্ডলীৰ আগভাগত। এই অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ কাৰণে কিমান শ্ৰম, কিমান পণ, কিমান দিন যে আখৰা, বিশেষকৈ তেওঁ আৰম্ভণি অৰ্কেষ্ট্ৰা বজায়েই পৰিচালনাৰ কাৰণে ৰংগমঞ্চৰ ভিতৰলৈ আহে আৰু সুদৰ্শনৰ ভাৱত মোৰ গানৰ সময়ত সেই খোলালৈ গৈ অৰ্গেনৰ আগত বহে।

অৰ্কেষ্ট্ৰাও যে নিভাঁজ অসমীয়া সুৰত বাজি উঠে, মানুহে আগতে কল্পনাও কৰিব পৰা নাছিল। ই অভূতপূৰ্ব। অথচ অসমীয়াৰ বুকুৰ কলিজা, চিনা চিনা, জনা জনা, শুনা শুনা, বিজতৰীয়া অচিনাকী হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ৰাগ-ৰাগিনীৰ গত— ঐকতান নহয়। অসমীয়াৰ হিয়া আমঠু মথি ওলোৱা অসমীয়াৰ সুৰৰ অমৃতধাৰাহে; শুনিলে অসমীয়াৰ মন-প্ৰাণ নাচি উঠে। ১৯৩৫ চন হ'বলা, তেজপুৰলৈ কলিকতাৰ চেনোলা ৰেকৰ্ড কোম্পানীৰ কাৰ্তিক চক্ৰবৰ্তী আহি মোৰ লগত দেখা কৰে, উদ্দেশ্য তেওঁৰ কোম্পানীত শোণিতকুঁৱৰী আৰু জয়মতী এই দুখন নাট ৰেকৰ্ড কৰিব লাগে, আৰু এই দুয়োখন নাটৰ আমি দুয়ো যুটীয়া পৰিচালকো হ'ব লাগে। তেওঁৰ ঘৰলৈ গৈ আলোচনা কৰো।... তেওঁ মান্তি হয়, কিন্তু এটা চৰ্তত, তেজপুৰত এটা সংগীত বিদ্যালয় স্থাপিত হ'ব। সেই বিদ্যালয়ৰ কাৰণে কোম্পানীয়ে বাদ্যযন্ত্ৰ কিছুমান দিব লাগিব। চক্ৰবৰ্তী ডাঙৰীয়াই কোম্পানীৰ হৈ সেই চৰ্তত মান্তি হয়।

বাণ ৰংগমঞ্চত আখৰা হয়। তেজপুৰতে ফণী শৰ্মা আছেই, স্বৰ্গজ্যোতি আছেই, আৰু আছে সেই সৰু ল'ৰাটি ভূপেন হাজৰিকা, যাক বুকুত লৈ কোলাত লৈ মই গান শিকাইছিলো।

ভাও দিয়া হয়, আখৰা কৰা হয়, গান শিকোৱা হয়। ছয়নীয়াকৈ ৰেকর্ডৰ নাটক লিখিবলৈ মোক ভাৰ দিয়া হয়। **জয়মতী**ৰ প্ৰথম মোৰ নিজস্ব দুটা দৃশ্যৰ প্ৰাৰম্ভৰেৰে ৰেকর্ডৰ উপযোগী **জয়মতী** লিখো। তেওঁ নির্দেশ দিয়ে, সেই তেজপুৰৰ সদৌ অসম সংগীত সন্মিলনীৰ আৰম্ভণি গীতটো মোৰ ৰচা গান, আৰু মোৰেই সুৰ— সেইটোৰে **শোণিতকুঁৱৰী** নাটখন আৰম্ভ কৰা। তেওঁৰ নির্দেশমতে লিখিলো লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ **জয়মতী** আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ **শোণিতকুঁৱৰী** নাট দুখনি — লিখি শেষ কৰো। আখৰা নিয়ম মতে দুবেলা চলি থাকে। এচুকত জ্যোতিয়ে এটা গান লৈ ব্যস্ত, কোনোমতে সুৰ কৰিব নোৱাৰে। মোক মাতি কয়,— 'হেৰা বিষ্ণু। এই গানটো কোনো মতে সুৰ কৰিব নোৱাৰা হৈছো দেখোন। তুমি চোৱাচোন। মোৰ কিবা বঙালী কীৰ্তনৰ সুৰ হে ওলায়।' — চাওঁ— জয়মতীৰ সেই কীৰ্তনীয়া সুৰৰ গীতটো—

'সখি হে কি কম এ
দুখৰে কথা
অমৃত মথোঁতে বিহ ওপজিলে
মিঠা মৌ হ'ল তিতা।

মালতীৰ চাকি খোপাতে পিন্ধিলো
তাৰো গ'ল এপাহি সৰি,
ফুলৰে সজাটিত পখীটি ৰাখিলোঁ,
সিও গুচি গ'ল এৰি।

সাজতে ফুলিলে তগৰ ফুল এপাহি
সিও যে লেৰেলি যায়।
কোনেও নেদেখোতে
কোনেও নুশুঙোতে
সিও যে মৰহি যায়।।'

চেষ্টা কৰো,— আগতে জ্যোতি ককাইদেউৰ কীৰ্তনীয়া সুৰৰ গুণগুণনি শুনাৰ পাছত মোৰো তেনে সুৰ ওলাব খোজে। সেই সুৰ পাহৰিব খোজো, আকৌ জুমুৰি আহে। শেষত যুঁজি যুঁজি ঘপহকৈ ওলাই পৰে নিভাঁজ অসমীয়া সুৰ, **সখি হে- কি কম এ দুখৰে কথা**— শাৰীত। সেই সুৰটোক খামোচ মাৰি ধৰি বাকীখিনি তেনে সাজেৰে সজাই পৰাই গোটেই গানটোকে গাই শুনাওঁ। তেওঁ কয়— 'বাঃ ঠিক হৈছে।'

এদিন কলিকতালৈ যাত্ৰা কৰো সদলবলে। কলিকতাত 'কেলকাটা হোটেল'ত থাকো। কলিকতা পোৱাৰ লগে লগে জ্যোতি ককাইদেউ অসুস্থ হৈ পৰে। প্ৰথম দুদিনহে তেওঁ ষ্টুডিঅ'ৰ আখৰালৈ যাব পাৰিছিল। তাতে তেওঁ আৰু মই অসমীয়া সাজত **জয়মতী** আৰু **শোণিত কুঁৱৰী** নাট দুখন উলিয়াবলৈ হ'লে কি কি বাজনা লাগিব দিহা পৰামর্শ দিওঁ। ৰোগ-শয্যাৰ কাষলৈ আহি তেওঁৰ কোঠালিত আমি দুযো পুৱা এবাৰ আৰু দুপৰীয়া এবাৰ আলোচনা কৰি ষ্টুডিঅ'লৈ গৈ সেইমতে আখৰা দিয়াওঁ।.. তেওঁ **সপোন পাৰৰ মই সাপোন কুঁৱৰী** গীতটিত **সুৰ সলনি কৰে,— নাটকত নোহোৱা সেই অতি ৰমণীয় মোহনীয় গুৱলা সুৰীয়া গীতটি 'কেলকাটা হোটেল'ত কগ্ন অৱস্থাত ৰচা আৰু সুৰ দিয়া—**

'সোণৰ সপোন মোৰ ভাঙিলি কিয় ?
অ' মোৰ সোণৰে সপোন
চম্পাৰে আঙুলি বুলালি কিয় ?
আঁখি মোৰ সপোন বিভোৰ।
উষাৰে সোণালি পুৱাৰ সপোন মোৰ
আঁতৰালি কিয় ? '

উষাৰ মুখত সপোন ভঙাৰ পাছত এই গীতটি দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰা হয়। সেই সুৰবোৰ শুনায়,— মই আযত্ত কৰো। ভূপেনক শিকাওঁ। **নিমাতী প্ৰতিমাখনি ইঁহা নাই**— ৰ-সুৰটো মোকেই দিবলৈ কয়। দিওঁ, শিকাওঁ।..

...**শোণিতকুঁৱৰী** আৰু **জয়মতী** ৰেকৰ্ড অসমীয়াই আদৰি লয় নিজৰ বুকুৰ কলিজা বুলি।

এই সংগীত-বিদ্যালয় প্ৰতিষ্ঠিত হয় ১৯৪০ চনত— যাৰ নাম পাছত থোৱা হয়— **জ্যোতি কলাকেন্দ্ৰ**।

ইন্দ্ৰ মালতী কথা-ছবিত তেওঁ স্বাধীনতা-সংগ্ৰামৰ গীত ৰচি জুৰি দিয়ে।..

আই লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা মৰিবলৈ ভয় নাই গীতটিৰ পিছত— **বিশ্ব বিজয়ী নৱজোৱান**... এই গীতটিৰ লুইতৰ পাৰৰ ডেকা ল'ৰাই শেহত বিশ্ববিজয়ী নওজোৱান হ'বলৈ আহ্বান আৰু সেই 'বিশ্ব বিজয়ী নওজোৱানে হাতত জাতীয় পতাকা লৈ আকাশত উৰুৱাই লৈ আগবাঢ়ি গোৱা,—

'উৰ্ উৰ্ উৰ্ উৰ্
অভ্ৰভেদী উৰ্
নীল আকাশত উৰ্
তৰাৰ মাজত উৰ্।
সবাৰে সমানে উৰ্
তিনি বৰণীয়া ভাৰতৰে জাতীয় পতাকা
আলোকি বিমান
অ' মোৰ ভাৰতৰে বিজয়ী নিচান্।'

তেওঁ কেৱল কবি, গায়ক, নাট্যকাৰ, সাহিত্যিকেই নাছিল, আছিল দূৰদ্ৰষ্টা ঋষি।

ভাৰতৰ আন মানুহে ভবাৰ আগতে জ্যোতিয়ে অনুভৱ কৰিছিল ভাৰতীয় নৃত্যৰ উৎকৰ্ষ সাধন, দেশত আজি ন-জোৱান শব্দ প্ৰচাৰিত হোৱাৰ বহু বছৰ আগতে স্বাধীনতা সংগ্ৰামী ন-জোৱানৰ কল্পনা কৰিছিল, **ঝাণ্ডা উচা ৰহে হামাৰা**। পতাকা উত্তোলন সংগীতৰ বহুবছৰ পূৰ্বতে সপোন সনা মহীৰে লিখিছিল,—

'......আলোকি বিমান
অ' মোৰ ভাৰতৰে বিজয়ী নিচান।'

কাৰেঙৰ লিগিৰী যুগৰ গৰ্ভতে লভিতা যুগৰ সংগীতৰ জন্ম হয়। ...এই গীতবোৰ বেছিভাগেই অগ্নিশিখাৰ দৰে ছন্দবিহীন স্ফুলিংগ, সুৰবোৰো স্ফুলিংগৰ দৰে ছিটিকি পৰে।...

ইমান কম আঠচল্লিশ বছৰ—বয়সতে দধিচীৰ দৰে অগ্নিতপ্ত শৰীৰে হিমালয়ৰ দৰে চিৰউন্নত

শিৰ, প্ৰশান্ত মহাসাগৰৰ দৰে প্ৰশান্ত হৃদয় যাৰ, সেই অসমৰ চিৰ আপোন কবি, গায়ক, চিত্ৰকৰ, নৰ্তক, অভিনেতা, বোলছবি নিৰ্মাতা, সাহিত্যিক, দূৰদ্ৰষ্টা ঋষি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাই ১৯৫১ চনৰ ১৭ জানুৱাৰী তাৰিখে অসমীয়াৰ পৰা, ভাৰতবৰ্ষৰ পৰা, বিশ্বলোকৰ পৰা চিৰবিদায় ল'লে।

লভিতা যুগতেই তেওঁৰ অৱশ শৰীৰ, স্বাধীনতা লাভৰ পাছত স্বাধীন ভাৰতৰ নেতৃবৃন্দৰ বেছি সংখ্যাৰে চৰিত্ৰ পতন হোৱা দেখি তেওঁৰ অন্তৰাত্মাই বিক্ষুব্ধ হৈ আশাহত প্ৰকৃত দেশপ্ৰেমিক যাতে নিৰাশ নহয়, চিঞৰি উঠে— **তই কৰিব লাগিব অগ্নিস্নান**— বিয়াল্লিশৰ আন্দোলনৰ অগ্নিগীতি। স্বাধীনতা লাভৰ পাছত বিয়াল্লিশৰ সংগ্ৰাম শেষ হোৱা নাই।

শেহত স্বাধীনতা লাভৰ চাৰি বছৰৰ পাছত মৃত্যুৰ সময়ত যেন জ্যোতিযে গাই উঠিছে,—

'লুইতৰ আকাশত তৰাৰ তৰাৱলী
পাৰত দীপাৱলী তেজেৰে মোৰ—
আই নেকান্দিবি
থাপনাত তেজেৰে বন্তি দিছেহি
সন্তানে আজি তোৰ।'

সেই ল'ৰা-ছোৱালীৰ মাজত ৰূপকোঁৱৰ, লুইতকোঁৱৰ, জ্যোতি-কোঁৱৰ, জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাযো।

জ্যোতি গ'ল— আজিও অসমীযাৰ হৃদযত অমৰ জ্যোতি। আজীৱন ৰূপতীৰ্থৰ যাত্ৰী, আজীৱন ৰূপতন্ত্ৰৰ সাধক, আমৰণ ঝাঞ্জা বিজয়ী আত্মাৰ গৰাকী নৱ-নবোন্মেষশালিনী-শক্তি, বহু প্ৰতিভাৰে উদ্ভাসিত শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা মৃত্যু দ্বাৰা মুক্তিমান, চিৰ জ্যোতিষ্মান, মহাপুণ্যবান। ▢

[সূত্ৰ – জ্যোতি-প্ৰতিভা, ৰূপালীম সাংস্কৃতিক সংস্থা, শ্বিলং, ১৯৬৭]

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা— শিল্পী বিপ্লৱী

বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কিছুমান গীতত কাহানিও মৰহি নোযোৱা এক পুৰাতন সজীৱতা বিৰাজ কৰিছে। গীতসমূহৰ সৃষ্টিত তেওঁ এক নতুনত্বৰ সূচনা কৰিছিল— সুৰৰ সন্ধানত তেওঁ লোকসংগীতৰ উৎসলৈ গৈ সকলোৰে চিনাকি নিৰ্ভেজাল আৰু স্বদেশী সুৰবোৰ বুটলি আনিছিল। অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী আছিল আন এজন বিশিষ্ট গীতিকাৰ— জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে তেৰোঁ আছিল এজন মিষ্টিক্ আৰু দেশপ্ৰেমিক। বিষয়বস্তুৰ ফালৰ পৰাও দুয়োজনৰে দেশপ্ৰেমমূলক গীতবোৰ আছিল সমপ্ৰকৃতিৰ— শ্ৰোতাজনতাৰ স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ আদৰ্শৰে অনুপ্ৰাণিত কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰে গীতবোৰ ৰচনা কৰা হৈছিল। এটা ক্ষেত্ৰলৈকে দুয়ো একে আদৰ্শৰে অংশীদাৰ হ'লেও অতীত আৰু ভৱিষ্যত সম্বন্ধীয় দৃষ্টিভংগীৰ ক্ষেত্ৰত দুয়োৰে মত বিৰোধ আছিল।

অম্বিকাগিৰিৰ অতীত সম্পৰ্কে ধাৰণা তেওঁৰ সংহত দাৰ্শনিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক দৃষ্টিভংগীৰে ৰঞ্জিত হোৱা দেখা যায়। আনহাতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অতীত সম্পৰ্কে ধাৰণা সাৰগ্ৰাহী (eclectic) হ'লেও তেওঁৰ দৰ্শন আছিল মূলতঃ নান্দনিক (aesthetic)। মানুহ আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিকতা সম্বন্ধে থকা উদাৰ নান্দনিক দৃষ্টিভংগীৰ বাবেই আধুনিক পাঠক তথা শ্ৰোতাসকলে জ্যোতিপ্ৰসাদক বিশিষ্ট স্থান কৰে। তেওঁৰ দৃষ্টিত সংস্কৃতি আৰু সুন্দৰৰ স্থান আছিল সকলোৰে আগত— তেওঁৰ বাবে সময় আছিল সংস্কৃতিৰ অবিৰাম গতিৰ সৈতে সুৰ মিলোৱা এক চক্ৰ। সংস্কৃতিৰ এই অবিৰাম গতিয়ে দুষ্কৃতিক সদায় পৰাভূত কৰি আহিছে— সভ্যতাৰ প্ৰগতি এই গতিৰ মাপদণ্ডৰে নিৰ্ধাৰণ কৰা হয়। অম্বিকাগিৰিৰ আদৰ্শ মানৱৰ ধাৰণা আছিল অসীমৰ লগত সসীমৰ মিলনৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত আৰু সি প্ৰত্যক্ষবাদী (positivist) আছিল। প্ৰত্যক্ষ বাতাবৰণত কৰা জাগতিক কাৰ্যকলাপৰ মাজেদিহে সসীমে অসমীত মিলিত হ'ব পাৰে। তেওঁৰ আৰম্ভণিৰ কবিতাসমূহ বাস্তৱ অভিজ্ঞতাৰ কেইবাটাও মধ্যৱৰ্তী স্তৰ অতিক্ৰম কৰি জাগতিক প্ৰেমৰ মাজত ঐশ্বৰিক প্ৰেমৰ উপলব্ধিৰ এক মিষ্টিক চিত্ৰৰ দ্বাৰা সমৃদ্ধ। কিন্তু তেওঁৰ পৰৱৰ্তী কালৰ কবিতাসমূহে সমাজতাত্ত্বিক অৱস্থানৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ আত্মোপলব্ধিপূৰ্ণ গভীৰ উদ্বেগ প্ৰকাশ কৰিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজৰ দাৰ্শনিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক অভিজ্ঞতাক তেওঁৰ নান্দনিক দৃষ্টিৰ অন্তৰ্নিহিত অনুশাসনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল কৰি তুলিছিল। তেওঁৰ মনত ধনতন্ত্ৰবাদ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদ আছিল যঁজীয়া ভাই, দুষ্কৃতিৰ দুডাল পকোৱা সূতা। আনহাতে সংগ্ৰামী জনতা আৰু সৃষ্টিশীল ব্যক্তিসকল আছিল তেওঁৰ বাবে সংস্কৃতিৰ সেনানী। তেওঁৰ বিবেচনাত অৰবিন্দ

আৰু গান্ধীজী আছিল সৃষ্টিশীল ব্যক্তিত্বৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন— এক অভিনৱ সংস্কৃতিৰ অগ্ৰদূত। তেওঁৰ সাৰগ্ৰাহী দৰ্শনত মাৰ্ক্স আৰু লেনিনৰ সমাজতান্ত্ৰিক দৃষ্টিভংগীক উদাৰচিত্তে স্থান দিব পাৰি। এতেকে তেওঁৰ নান্দনিক দৃষ্টিভংগী আছিল বহুত্ববাদী (pluralistic)। তেওঁৰ ভালেসংখ্যক গীতত পৰম সুন্দৰ বা পৰম জ্যোতি লাভ কৰিবলৈ এক মিষ্টিক বাসনা, এক আধ্যাত্মিক যাত্ৰাৰ ৰূপৰেখা, কথোপকথনৰ সুৰ, ছন্দোময় বিন্যাস আৰু স্বকীয় শৈলী দেখিবলৈ পোৱা যায়। এই সকলোবোৰে নিজকে এক নতুন সাঁচত ঢালি গঢ দিযাৰ তেওঁৰ যি বাসনা তাৰ ওপৰতে আলোকপাত কৰিছে। এইবিলাকতে তেওঁৰ কাব্যিক আৰু আধ্যাত্মিক পৰম্পৰা সম্বন্ধে থকা দৃষ্টিভংগী প্ৰকাশ পাইছে। তেওঁৰ গীতৰ কথাত আছে এক কোমল আৰু সৰল ধ্বনি, এক তেজস্বী ছন্দ আৰু ভালে সংখ্যক ৰূপ (form)। কবিতাত তেওঁ প্ৰাচীন আৰু আধুনিক অসমীয়া কবিতাৰ কেইটামান উৎকৃষ্ট উপাদানৰ মিলন ঘটাইছে আৰু তাত অসমীয়া লোকসংগীত আৰু বিদেশী কাব্যিক উৎসৰ উপাদানসমূহ সংযোজিত কৰিছে। অতীতৰ পৰা তেওঁ যিহকে বুটলি লৈছিল, নিজৰ কবিতা শৈলীৰ লগত খাপ খোৱাকৈ তাক গঢ়ি তুলিছিল। জ্যোতি ৰামায়ণত সংযোজিত আৰু পুনৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত থকা তেওঁৰ অসাধাৰণ প্ৰতিভাৰ এক সক্ৰিয় নিদৰ্শন দেখা যায়। তেওঁৰ বালকাণ্ডৰ সৃষ্টিয়ে কিশোৰ-কিশোৰীক আকৃষ্ট কৰাৰ লগতে আধুনিকতাৰো সোৱাদ প্ৰদান কৰিছে। লোকগীতৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা আৰু থলুৱা শ্ৰোতাক পলকতে আকৰ্ষিত কৰিব পৰা তেওঁৰ গীতসমূহ হ'ল তেওঁৰ কাব্য আৰু সংগীত সম্বন্ধে থকা জ্ঞান বা দক্ষতাৰ আন এক নিদৰ্শন।

তেওঁৰ সৰহ সংখ্যক কবিতাই উদ্‌গনিমূলক— ভাব আৰু ধ্বনি দুয়ো দিশৰ পৰাই শক্তিশালী। এই কবিতাসমূহতে তেওঁৰ জাতীয়তাবাদৰ লগত আমাৰ পৰিচয় ঘটে। তেওঁৰ জাতীয়তাবাদ এক সংকীৰ্ণ ধাৰণা নাছিল— সি আছিল মূল্যবোধৰ এক ব্যৱস্থা বা নিয়ম, যি অসমীয়াত্বক ভাৰতীয় আৰু বিশ্বজনীনতাৰ লগত সন্মিলিত বা ঐক্যবদ্ধ কৰিব পাৰে। এক উচ্চতৰ সৃজনীমূলক আৰু নান্দনিক স্তৰত এই বিভিন্ন সত্তাসমূহৰ সংগতিপূৰ্ণ মিলন ঘটে। প্ৰকৃত দেশপ্ৰেমৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হ'লে আনকি অশিক্ষিত সৰল গাঁৱৰ ছোৱালী এজনীও এক সাৰ্বজনীন ব্যক্তি বিশেষত পৰিণত হয়। তেওঁৰ কবিতাৰ কনকলতা আৰু নাটকৰ লভিতা হ'ল সঁচা সাৰ্বজনীনতাৰ প্ৰতিমূৰ্তি। ধ্বনিগত দিশত তেওঁৰ কবিতাসমূহ হ'ল আমাৰ নাটকীয় অনুভূতিক আকৰ্ষিত কৰা সুৰীয়া আৰু ছন্দোময এক সুৰৰ সমলয়। কবিতাসমূহ সাধাৰণতে স্বগতোক্তিমূলক— কেতিযাবা কথোপকথনৰ সহায়তো ভাব প্ৰকাশ কৰা দেখা যায়। কবিতাসমূহত সীমাৰ পৰিধি ভঙা এক স্বতঃস্ফূৰ্ত অনুভূতিৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। বাক্যালংকাৰৰ নীতি (imagist criteria) তেওঁৰ কবিতাসমূহৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰযোজ্য নহয়। প্ৰাণ-প্ৰাচুৰ্যৰে ভৰা হ'লেও তেওঁৰ কবিতাসমূহত আছে কেঁচা মাটিৰ গোন্ধ। সেইবোৰ কেৱল উদ্‌গনিমূলকেই নহয়, ব্যাখ্যামূলক (expository) আৰু জাতীয় আত্মোপলব্ধিৰ সহায়ক।

তেওঁৰ নাট্যকলা সম্পৰ্কে থকা জ্ঞান সামগ্ৰিকভাৱে স্বীকৃত। সাহিত্য আৰু প্ৰদৰ্শনীমূলক কলা হিচাপে উভয় ক্ষেত্ৰতে নাট্যকলাৰ সম্ভাৱনীয়তা তেওঁ সম্পূৰ্ণৰূপে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল। সংগীত আৰু ৰংগমঞ্চ তথা অভিনয় সম্বন্ধে থকা তেওঁৰ জ্ঞানে অসমীয়া নাট্যকলাক এক সুস্থিৰ আৰু সুপ্ৰতিষ্ঠিত স্থান প্ৰাপ্তিৰ ক্ষেত্ৰত অৰিহণা যোগাইছিল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ

দৰে অসমীয়া নাট্যকাৰ আৰু অন্যান্য সাহিত্যৰ বিশিষ্ট নাট্যকাৰসকলে তেওঁৰ নাটৰ বিকাশত প্ৰভাৱ পেলাইছিল। কিন্তু হ'লেও সেইবিলাকত তেওঁৰ স্বকীয় সৃষ্টিশীলতাৰ মোহৰ সুস্পষ্ট আছিল। **শোণিতকুঁৱৰী** নাটকত তেওঁৰ ৰোমাণ্টিক কল্পনাৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ ঘটিছে আৰু **কাৰেঙৰ লিগিৰী**ৰ আদৰ্শবাদৰ পথ প্ৰশস্ত কৰিছে। **ৰূপালীম**ত অগতানুগতিকতা (exoticism) আৰু লভিতাত বাস্তৱধৰ্মিতা প্ৰদৰ্শিত হ'লেও মানুহৰ পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক সম্বন্ধে থকা তেওঁৰ আদৰ্শ ধাৰণা আৰু সমগ্ৰ বিশ্বৰ প্ৰতি দৃষ্টিভংগীৰ ধাৰাবাহিকতা সেই কিখন নাটৰে মূল পাঠত পৰিষ্কাৰভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। সংগীতমধুৰ কমেডি **নিমাতী কইনা**ৰ নান্দনিক মিষ্টিচিজ্‌মত তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ অন্য এটা দিশ মুকলি হোৱা দেখা যায়।

ৰংগমঞ্চৰ পৰা বোলছবিৰ ষ্টুডিঅ'লৈ, তেওঁৰ যাত্ৰাৰ লক্ষ্য আছিল সকলো বিষয়কে আঁকোৱালি ল'ব পৰা অন্য এক ৰূপৰ সন্ধান। প্ৰথম অসমীয়া বোলছবি নিৰ্মাতাৰূপে তেওঁ কেৱল এক নতুন প্ৰচেষ্টাৰ বাট মুকলি কৰাই নহয়, এখন কলাত্মক বোলছবি নিৰ্মাণৰ অৰ্থে আন্তৰিক প্ৰয়াসো কৰিছিল। বেজবৰুৱাৰ এখন বিশিষ্ট নাটকক (**জয়মতী কুঁৱৰী**) বোলছবিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰাৰ তেওঁৰ সিদ্ধান্ত ঐতিহাসিকো আছিল। বোলছবি নিৰ্মাণ তেওঁৰ বাবে এক কলাই নাছিল— সি আছিল তেওঁৰ দেশপ্ৰেমৰ প্ৰকাশ। সি আছিল এক দুঃসাহসিকতা, এক বহুমূলীয়া দুঃসাহসিকতা, কিন্তু তাৰ বাবে তেওঁ কাহানিও হতাশ হোৱা নাছিল।

আঠচল্লিশ বছৰ বয়সতে (১৭ জানুৱাৰী, ১৯৫১) মৃত্যুক আকোঁৱালি ল'লেও তেওঁ এক পৰিপূৰ্ণ আৰু অনুশোচনাহীন জীৱন অতিবাহিত কৰিছিল। স্বাধীনতা সংগ্ৰামত তেওঁৰ ভূমিকা আছিল এজন আদৰ্শবাদী ব্যক্তি আৰু জননেতা হিচাপে। এজন স্বেচ্ছাসেবকৰ ৰূপত সুৰবাহিনী গঠন কৰি জনসাধাৰণক জাগ্ৰত কৰাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি অতি কম সময়ৰ ভিতৰতে তেওঁ এজন জননেতা হিচাপে পৰিপক্কতা লাভ কৰিছিল আৰু কেৱল কৰ্মপন্থাৰ বাস্তৱ পৰিকল্পনা আগবঢ়োৱাতে নহয়, স্বদেশৰ বাবে এক নতুন ৰাজনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক ভৱিষ্যতৰ কল্পনা কৰিছিল। তেওঁৰ লেখনিসমূহেই তাৰ প্ৰচুৰ নিদৰ্শন বহন কৰিছে। বিয়াল্লিশৰ আন্দোলনত তেওঁ আত্মগোপন কৰিছিল আৰু অসমৰ উত্তৰ পাৰৰ অঞ্চলসমূহত কেইবাটাও অভিনৱ সত্যাগ্ৰহ পৰিচালনা কৰিছিল। কনকলতা আৰু তিলেশ্বৰীকে আদি কৰি ভালেসংখ্যক অসমীয়া যুৱক-যুৱতীয়ে স্বাধীনতাৰ বেদীত প্ৰাণ আহুতি দিয়া গহপুৰ আৰু ঢেকীয়াজুলিৰ সত্যাগ্ৰহ তেওঁৰ বিপ্লৱী ব্যক্তিত্বৰ কীৰ্তিস্তম্ভ। ১৯৪২ চনত তেওঁ তেজপুৰত দিয়া তেজস্বী বক্তৃতাসমূহে জনসাধাৰণক কেনেদৰে অভিভূত কৰি স্বাধীনতা সংগ্ৰামত জঁপিয়াই পৰিবলৈ উদ্বুদ্ধ কৰিছিল সেই কথা তেওঁৰ **জয়মতী** বোলছবিত অভিনয় কৰা বিখ্যাত অভিনেতা ফণী শৰ্মাই স্মৰণ কৰিছিল। বোকাৰ পৰাই তেওঁ বীৰ-বীৰাংগনা গঢ়ি তুলিছিল।

কলিকতাৰ টালিগঞ্জৰ ৰাচা ৰোডত থকা এটা ঘৰৰ কোঠা এটাই আছিল এই গুপ্তঘাটি, ঘৰটো আছিল অসমৰ চাহবাগিছাত কাম কৰা এজন বঙালী চিকিৎসকৰ। শ্ৰীনীলমণি বৰঠাকুৰ লগত ময়ো সেই কোঠাটোত আছিলো। এক গোপন ঘাটিত জ্যোতিপ্ৰসাদে আত্মগোপন কৰি থাকোতে এই মহান আন্দোলনৰ শেষৰ পৰ্যায়ত কৰ্মপন্থাৰ পৰিকল্পনাৰ বাবে গোপনে সভা-সমিতি আহ্বান কৰা হৈছিল। সেই গোপন সভাবিলাকত জয় প্ৰকাশ নাৰায়ণ, ডাঃ ৰামমনোহৰ লোহিয়া, অচ্যুত পট্টবৰ্দ্ধন আৰু অৰুণা আচ্ৰফ আলিৰ দৰে বিয়াল্লিশৰ আন্দোলনৰ নেতাসকল উপস্থিত আছিল। সেই সময়ৰ অসমৰ কেইবাজনো বিপ্লৱী বীৰ, যেনে— শংকৰ বৰুৱা, লক্ষ্মী

প্ৰসাদ গোস্বামী, ভোলা ভূঞা লক্ষ্মাধৰ চৌধুৰী আৰু সুবোধ হাজৰিকা সঘনাই সেই গুপ্তঘাটিলৈ গৈছিল আৰু ওপৰত উল্লেখ কৰা বিশিষ্ট সহকৰ্মীসকলৰ লগত মিলিত হৈছিল, জ্যোতি প্ৰসাদ বিপ্লৱী কাৰ্যকলাপত আবিষ্ট হৈ পৰিছিল যদিও সাহিত্য চৰ্চা ত্যাগ কৰা নাছিল। তেওঁ কবিতা আৰু প্ৰচাৰ পত্ৰিকা (pamphlet) লিখিছিল আৰু নিজৰ গুপ্তঘাটিক এক স্বপ্নলোকত পৰিণত কৰিছিল। পূৰ্ণ ভৰালী আছিল এজন নীৰৱ প্ৰতিভাবান ব্যক্তি— তেৱেঁই মোক কৈছিল জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁক কেনেকৈ দ্বিতীয় মহাসমৰত জাপানী সৈন্যৰ লগত যুঁজ দিবলৈ অহা আমেৰিকাৰ সৈন্যবাহিনীৰ বন্ধুবিলাকৰ পৰা অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ সংগ্ৰহ কৰিবলৈ নিযোগ কৰিছিল। ভৰালীয়ে কিছু অস্ত্ৰ শস্ত্ৰ সংগ্ৰহ কৰিছিল, কিন্তু দুৰ্ভাগ্যবশতঃ সেইবোৰ পূৰ্বৰ পৰিকল্পনা অনুসৰি হস্তান্তৰ কৰিব নোৱাৰিলে, কাৰণ সেইবোৰ সংগ্ৰহ কৰিবলৈ পঠোৱা মানুহজন যথাস্থানত উপস্থিত নহ'ল। সেয়ে ভৰলু নদীৰ দ পানীত সেইবোৰ পেলাই দিয়া হৈছিল।

স্বাধীনতা লাভৰ পিছত জ্যোতিপ্ৰসাদ আশাবাদী আৰু উৎফুল্লিত হৈ পৰিল। কিন্তু ক্ষমতা হস্তান্তৰৰ পিছত গঠন হোৱা নতুন প্ৰশাসনে তেওঁক নিৰাশ কৰি তুলিলে। আন সমাজবাদী সহকৰ্মীৰ দৰে তেৰোঁ এক নতুন বিপ্লৱৰ সপোন দেখিলে। বৰদেউতাক চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা আছিল সমাজবাদৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হোৱা পৰিয়ালৰ প্ৰথমজন সদস্য। জ্যোতিপ্ৰসাদেও তাৰ প্ৰাসংগিকতা উপলব্ধি কৰিলে আৰু সাম্যবাদৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হ'ল। তেওঁৰ পৰৱৰ্তী লেখনিত এই নতুন প্ৰৱণতাৰ নিদৰ্শন দেখিবলৈ পোৱা যায়। নিজৰ জীৱন-দৰ্শনৰ লগত এই নতুন ভাৱধাৰাৰ সমন্বয় সাধন কৰিবলৈ তেওঁ প্ৰয়াস কৰিছিল। কিন্তু অনতিপলমে মৃত্যুৰ ওচৰত তেওঁ হাৰ মানিব লগা হ'ল আৰু তেওঁৰ সুধাকণ্ঠ চিৰদিনৰ বাবে ৰুদ্ধ হৈ পৰিল— কেৱল তেওঁৰ অশৰীৰী কণ্ঠ আমাৰ ওচৰত ৰৈ গ'ল— সেই কণ্ঠই স্বদেশৰ বাবে কাম কৰি যাবলৈ প্ৰয়াসী প্ৰত্যেক সচেতন যুৱক-যুৱতীৰ বুকুত এতিয়াও প্ৰতিধ্বনি তোলে। পাৰ হৈ যোৱা অসম আন্দোলনত জনতাক জগাই তুলবিলৈ তেওঁৰ গীত আৰু কবিতাসমূহ গোৱা হৈছিল। আকাশবাণীত আনকি তেওঁৰ কিছুমান গীতৰ প্ৰচাৰত অস্থায়ী বাধা আৰোপ কৰাও হৈছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল একেধাৰে কল্পনাবিলাসী, বাস্তৱবাদী, কবি দাৰ্শনিক আৰু সদা তৎপৰ এজন শিল্পী, নাটৰ পৰা গীতলৈ, গীতৰ পৰা কবিতালৈ, কবিতাৰ পৰা গল্প উপন্যাসলৈ আৰু গল্প-উপন্যাসৰ পৰা বোলছবিলৈ তেওঁ অনায়াসে গতি কৰিছিল। সম্ভাৱনীয়তাৰ সন্ধানত তেওঁ সাহিত্য-চৰ্চাৰ পৰা অন্যান্য কলাক্ষেত্ৰলৈও গতি কৰিছিল। অসমীয়া ঐতিহ্যৰ সম্ভাৰ সন্ধানত তেওঁ তাৰ প্ৰাণশক্তি উদ্‌ঘাটনৰ অভিযান চলাইছিল। আৰু এইদৰেই তেওঁ শংকৰদেৱক পুনৰ আৱিষ্কাৰ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। তেওঁৰ পাখি লগা কথাবোৰ আকাশৰ উচ্চতাত উৰি ফুৰে, কিন্তু কেনেকৈ আৰু কেতিয়া সেইবোৰ মাটিলৈ নমাই আনি নতুন উদ্যমেৰে পুনৰ সঞ্জীৱিত কৰিব লাগে তাক তেওঁ জানিছিল। তেওঁ শূন্যত উৰি ফুৰা এজন ব্যৰ্থ দেৱদূত নাছিল— তেওঁ আছিল এই জগতৰে এজন জাগতিক ব্যক্তি। □

ভাষান্তৰ— দীপ্তি গোস্বামী

[সূত্ৰ— *Jyotiprasad Agarwala, Janasanyog, Assam.*]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়ৰ অসম

সুৰজিত বৰুৱা

বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমাধত অসমৰ ৰাজনৈতিক আৰ্থ সামাজিক পৰিস্থিতি আছিল জটিল। এফালেদি ঔপনিবেশিক শোষণৰ হেঁচাত অসমীয়া সাধাৰণ প্ৰজাৰ জীৱন যাত্ৰা দুবহ হৈ উঠিছে, আনফালে প্ৰশাসনিকভাবে অসমক ১৯১৯ চনলৈকে পূৰ্ণ ৰাজ্যৰ মৰ্যাদা দিয়া হোৱা নাই। শিক্ষিত এটা চামে জাতীয় জীৱনৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰস্তুতি চলাইছে, কিন্তু পূৰ্ণ মৰ্যাদা লাভৰ পাতত্তো ৰাজনৈতিকভাবে অসমক প্ৰতিনিধিত্ব কৰাৰ সুযোগ সুবিধা আছিল তেনেই সীমিত। অৱশ্যে সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ৰ ৰাজনৈতিক ঘটনা প্ৰবাহৰ পৰা যে অসম বাহিৰত আছিল এনে নহয়। এই সময়ছোৱাতে অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ বৈপ্লৱিক উত্তৰণৰ মূল ভিত্তিও তৈয়াৰ হৈছিল। এই যাত্ৰা আছিল ১৯০৩ চনৰ আসাম এছ'চিয়েচন, ১৯১৬ চনত অসম ছাত্ৰ সন্মিলন জন্মৰ মাজেৰে ১৯২১ চনত জাতীয় কংগ্ৰেছৰ অসম শাখা প্ৰতিষ্ঠা হোৱালৈকে।

এনে এক ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপটত ১৯০৩ চনত তামোলবাৰী চাহ বাগিচাতে জন্ম লাভ কৰিলে সাম্প্ৰতিক কালৰ মহান শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰবালাই। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বংশ পৰিচয়ৰ প্ৰশ্নতে মাৰোৱাৰী সম্প্ৰদায়ৰ লোকৰ অসম আগমনৰ প্ৰসংগটো আহি পৰে। উনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগৰ পৰাই এই সম্প্ৰদায়ৰ ব্যৱসায়ীসকলে অসমত খোপনি পুতি ওচৰ-চুবুৰীয়া জনজাতি লোকৰ লগত কপাহী কাপোৰ, ৰঙীণ ৰুমাল, লোণ, কানি আদি সোণ, ৰূপ, বাখৰ, মান দেশীয় কাপোৰ আৰু চীনামাটিৰ বাচনৰ লগত সাল-সলনি কৰিছিল বুলি জনা যায়। (ড° হেৰম্ব কান্ত বৰপূজাৰী : **অসমৰ নৱ-জাগৰণ : অনা-অসমীয়াৰ ভূমিকা**, গুৱাহাটী ১৯৮৭। পৃষ্ঠা ২৯) পৰ্যায়ক্ৰমে ঔপনিবেশিক কাঠামোৰ ভিতৰতে মাৰোৱাৰীসকল অসমত এটা প্ৰভাৱশালী বেপাৰী শ্ৰেণীত পৰিণত হ'লগৈ। আমাৰ আলোচ্য সময়-ছোৱাত উক্ত শ্ৰেণীটোৱে মূলধনী ব্যৱসায়ৰ লগত জড়িত হৈ অসমীয়া কৃষক প্ৰজাক জুৰুলা কৰাৰ কথাও আলোচনা কৰিছো। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিয়ালটো আছিল এক বিশাল সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যৰ উত্তৰাধিকাৰী— সাধাৰণ ব্যৱসায়িক চামটোৰ লগত আছিল এওঁলোকৰ আকাশ-পাতাল প্ৰভেদ। ড° হেৰম্বকান্ত বৰপূজাৰীয়ে লিখিছে, "সাধাৰণতে এই বেপাৰী সম্প্ৰদায়টো থলুৱা লোকৰ পৰা সামাজিকভাবে আঁতৰি আছিল। অৱশ্যে সীমিত সংখ্যক কেইটামান পৰিয়ালে নিজকে সম্পূৰ্ণৰূপে অসমীয়াৰ জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ লগত মিলাই দিছিল। বৈষ্ণৱপন্থী নাওৰংৰামে দৰঙৰ নেওগ পৰিয়ালৰ সোণপাহী আৰু কন্দুৰা ৰাজখোৱাৰ ছোৱালী সাদৰীক বিয়া কৰাইছিল; প্ৰথম গৰাকীৰ পৰা কাজিৰামৰ আৰু পিছৰ গৰাকীৰ বাপীৰাম, হৰিবিলাস, কেতেকী আৰু ধানুৰামৰ জন্ম হয় (ড° হেৰম্ব কান্ত বৰপূজাৰী : **অসমৰ নৱ-জাগৰণ : অনা-অসমীয়াৰ ভূমিকা**, গুৱাহাটী ১৯৮৭, পৃষ্ঠা- ৩০)। এই নাওৰংৰামেই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিয়ালটোৰ উপৰি পুৰুষ। এওঁৰ সামাজিক ক্ষেত্ৰখন কিন্তু অকল বেপাৰ বাণিজ্যক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই প্ৰসাৰ হোৱা নাছিল। নাওৰংৰাম মণিৰাম দেৱানৰ দিনত আহোম চৰকাৰ আৰু পাচলৈ বৃটিছ চৰকাৰ— উভয়ৰ

পৰা পদবী লাভ কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজে লিখিছে— "এইদৰে আহোম স্বৰ্গদেৱসকলৰ আমোলতে পৰা বিষয়া নিযুক্ত হৈ, তাৰ পিছত ব্ৰিটিছ আমোলতো ক্ষমতাশালী বিষয়া হোৱাত তেওঁ অসমীয়া সমাজৰ বুকুত সোমাই অসমীয়া প্ৰজাৰ ভিতৰত এজন ক্ষমতাশালী লোক হ'বলৈ সুবিধা পায। লগে লগে বেপাৰ-বাণিজ্যতো নিজৰ বিচক্ষণতাৰে উন্নতি কৰি মহা ধনশালী হৈ পৰাত আৰু তেওঁৰ স্বভাৱসুলভ বদান্যতাৰ ফলত তেজপুৰ খণ্ডত এজন প্ৰতাপী মানুহ হৈ পৰি অসমীয়া ৰাইজৰ এজন ভক্তিভাজন নেতা স্বৰূপ হৈ পৰে। (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, পৃষ্ঠা ৭৬৯) গতিকে অকল ধনশালী হোৱাই নহয়, বিশেষ সামাজিক পদমৰ্যাদাইহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিয়ালটোক অসমীয়া সমাজত সন্মানজনক স্থান দিছিল। ইয়াৰ লগত জড়িত হৈ পৰিছিল সাংস্কৃতিক ঐতিহ্য। হৰিবিলাস আগৰৱালা আছিল অসমীয়া সাহিত্যৰ এজন মহান পৃষ্ঠপোষক। তেওঁ মিছনেৰীসকলে দেখুওৱা বাটেদি আগবাঢ়ি শংকৰদেৱ, মাধৱদেৱ আদিৰ গ্ৰন্থসমূহ সংগ্ৰহ আৰু প্ৰকাশৰ কাম হাতত লৈছিল। (ড° হেৰম্ব কান্ত বৰপূজাৰী : উল্লেখিত গ্ৰন্থ পৃষ্ঠা ৩০-৩১) অৱশ্যে এটা কথা পাহৰিলে নচলিব যে হৰিবিলাস আগৰৱালাই উত্তৰাধিকাৰ সূত্ৰে দেউতাকৰ বাণিজ্যিক সাম্ৰাজ্যখন লাভ কৰিছিল। কিন্তু প্ৰজা শোষণৰ আহিলাস্বৰূপ সাধাৰণ মূলধনী ব্যৱসায়তকৈ তেওঁৰ বাণিজ্যিক ক্ষেত্ৰখন আছিল বহু বহল। হৰিবিলাসে (১৮৪২-১৯১৬) বংগদেশৰ ব্যৱসায়ীসকলৰ লগত কাঠ, লা, চাহপাত, কানি আৰু হাতীৰ বৃহৎ পৰিসৰৰ ব্যৱসায কৰিছিল। (ড° হেৰম্ব কান্ত বৰপূজাৰী : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৩০) জ্যোতিৰ পৰিয়ালটোৰ লগত এই কানি ব্যৱসায়ৰ সম্পৰ্কটোৰ বাবে এচামে বিৰূপ প্ৰতিক্ৰিয়া প্ৰকাশ কৰাও দেখা যায। কিন্তু আমাৰ বোধেৰে সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিধ্বংসী কানি নীতিৰ স'তে ঔপনিবেশিক কাঠামোৰ সীমাবদ্ধতাৰ মাজতে দুই এক ব্যৱসায়ীযে সুযোগৰ সদব্যৱহাৰ কৰি দুই এপইচা ঘটাৰ কথাটো নিশ্চয একে নহয। ইয়াৰ উপৰিও কানি বেপাৰী হ'লেও আবকাৰী কানি বন্ধ কৰাৰ বিষয়ে কানি তদন্ত আয়োগৰ (Opium Enquiry Commission) কামত গুণাভিৰাম বৰুৱা আদিৰ লগত হৰিবিলাসে যোগ দিছিল। (ড° হেৰম্ব কান্ত বৰপূজাৰী : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৩০) সম্ভৱ, পুঁজিবাদী উদাৰনৈতিক চিন্তাধাৰাৰ প্ৰভাৱ এটা পৰিয়ালটোৰ ওপৰত নপৰাকৈ থকা নাছিল। এই ঐতিহ্যৰ মাজতে হৰিবিলাসৰ প্ৰথম পুত্ৰ চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাই জোনাকী (১৮৮৮) কাকত প্ৰতিষ্ঠা কৰিলেও তেওঁ 'বেহা-বেপাৰ আৰু ঔদ্যোগিক কাম কাজৰ বাহিৰেও বোপা-ককাৰ দিনৰ পৰা বাগৰি অহা সাহিত্যিক পৰম্পৰাৰ সুঁতিটো নতুন যুগত বোৱাই ৰাখিলে (ড° হেৰম্ব কান্ত বৰপূজাৰী : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৩১)। হৰিবিলাসৰে তৃতীয় পুত্ৰ সংগীত সাধক পৰমানন্দ আগৰৱালাৰ সুযোগ্য সন্তান আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল একেধাৰে কবি, গীতিকাৰ, নাট্যকাৰ, সংগীতকাৰ, চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা। কিন্তু তাৰো ওপৰত আছিল তেওঁৰ মহৎ সাংস্কৃতিক আৰু বৈপ্লৱিক জীৱনবোধ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৱলীৰ ভূমিকাত লিখা হৈছে— "অসমৰ সাংস্কৃতিক আৰু ৰাজনৈতিক জীৱনত জ্যোতিপ্ৰসাদে যি মহান বিপ্লৱী শিল্পীৰ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি গৈছে তাৰ তুলনা দিবলৈ দ্বিতীয় এজন ব্যক্তি হয়তো বিচাৰি পোৱা টান হ'ব। সেয়েহে, অসমীয়াৰ সামাজিক সত্তাটো প্ৰতিফলিত হোৱা তেওঁৰ বিশাল সাংস্কৃতিক কৰ্মৰাজিৰ লগতে তেওঁৰ বৈপ্লৱিক সামাজিক-সাংস্কৃতিক আৰু ৰাজনৈতিক চেতনা তথা উত্তৰণৰ আভাস পাবলৈ তেওঁৰ সময় হোৱাৰ (১৯০৩-৫১)

সামাজিক অৱস্থাৰ পৰ্যালোচনাৰ প্ৰাসংগিকতাও আহি পৰে। এই প্ৰসংগতে এই আলোচনাৰ সূত্ৰপাত।

(ক) আৰ্থ-সামাজিক পৰিস্থিতি ঃ কৃষক দৰিদ্ৰতাৰ প্ৰশ্ন

[১]

ঊনবিংশ শতাব্দীৰ পৰা অসমত চলি অহা সাম্ৰাজ্যবাদী শোষণৰ নগ্নৰূপৰ আত্মপ্ৰকাশ ঘটিছিল কৃষকৰ দৰিদ্ৰতা আৰু ঋণগ্ৰস্ততাৰ মাজত। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়ছোৱাত অসমৰ গ্ৰাম্য অৰ্থনীতিৰ এইয়া আছিল এক বিশেষ বৈশিষ্ট্য। বিশেষকৈ কৰৰ বোজাই যে সংখ্যাগৰিষ্ঠ জনগণৰ দৰিদ্ৰতাৰ মূল কাৰণ আছিল তাক চৰকাৰীভাৱেও মানি লোৱা হৈছে। ১৯৩১-৩২ চনত, অৰ্থাৎ বিশ্বজোৰা অৰ্থনৈতিক সংকটৰ আৰম্ভণিৰ সময়ছোৱাত প্ৰতি বিঘা মাটিৰ ওপৰত ভূমি ৰাজহৰ গড়ে বোজা আছিল ১-৬ ০ টকা। ৰাজ্যখনৰ মুঠ সম্পত্তিৰ হিচাপ দিয়া হৈছিল ৮৪ ৯১৫ কোটি টকা আৰু সামগ্ৰিক ধাৰৰ বোজা হৈছিলগৈ প্ৰতিজন ব্যক্তিৰ বিপৰীতে ১৬০ টকা। কৃষিখণ্ডৰ শতকৰা ৮৫ ভাগ পৰিয়ালেই ধাৰৰ বোজাত পোত গৈছিল। [ASP RevA June 1938 Nos 73 76 Figure supplied by Deveshwar Sharma in the council] মন কৰিব লগীয়া যে, ১৯১১-১২ চনত, ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত সংগ্ৰহ হোৱা মুঠ ভূমি ৰাজহৰ পৰিমাণ ৫৪ ৮২,৩৮৭ টকা ১৯২৭-২৮ চনত হয়গৈ ৮১,৭০,৯৯৯ টকা। বিশ্বজোৰা অৰ্থনৈতিক মন্দা (১৯৩১-৩২ৰ পৰা ১৯৩৬ ৩৭)ৰ সময়ত এই পৰিমাণ কিছু কমিলেও ১৯৪৩-৪৪ চনৰ বছৰটোত ভূমি ৰাজহ সংগ্ৰহ হৈছিল ১,১৪,৩৩,৩৫৩ টকা। [RLRA Assam Valley 19 11 12 to 44 45) Appendix V] ইয়াৰ উপৰিও চৰকাৰে ৰাজহ কেৱল ভূমিৰ পৰাই সংগ্ৰহ কৰা নাছিল। অসমৰ সংখ্যাগৰিষ্ঠ কৃষকে কানি ৰবৰিহৰ কৰাল গ্ৰাসত পৰা কথাটো সৰ্বজনবিদিত। ১৮৬০ চনৰ চৰকাৰে স্থানীয়ভাৱে হোৱা কানি উৎপাদন বন্ধ কৰি আমদানি কৰি অনা কানি খাবলৈ কৃষক প্ৰজাক বাধ্য কৰে। তেতিয়াৰ পৰাই অসহযোগ আন্দোলনৰ কেটামান বছৰ বাদ দি ১৯৩০ চন মানলৈকে কানিৰ পৰা সংগৃহীত হোৱা খাজনা আছিল অস্বাভাৱিক ধৰণেৰে ঊৰ্ধ্বমুখী। উদাহৰণস্বৰূপে ১৯১২-১৩ চনত সংগ্ৰহ হোৱা খাজনা ৭ ১৭,৪৭০ টকা ১৯২০-২১ চনত ৪৪,১২, ৩০৮ টকালৈ বৃদ্ধি হয়। ১৯১২-১৩ চনত প্ৰতি সেৰ কানি-সেৱনৰ বিপৰীতে হোৱা কৰৰ বোজা আছিল শতকৰা ৪৪ ১ ভাগ। এই পৰিমাণ ১৯২০ ২১ চনত হয়গৈ ৬৮ ৩ শতাংশ। [Sep Rev A, GJD, December 1926 P ৭] ১৯৩০-৩১ চনত সংগ্ৰহ হৈছিল ২৬,৬৪,২১৮ টকা। [RAED Assam 1930 31, Section V I] ঠিক সেইদৰে চৰকাৰী পৃষ্ঠপোষকতাতে প্ৰসাৰিত হোৱা দেশী মদৰ বেপাৰেও নিম্নবৰ্গৰ সমাজখনক আলোড়িত কৰি যায়। ১৯১২-১৩ চনৰ পৰা ১৯৩৯ ৪০ চনৰ ভিতৰতে দেশী মদৰ **পৰা চৰকাৰে খাজনা হিচাপে সংগ্ৰহ কৰা ধন ১৪,০৭,৩৬৬ টকাৰ পৰা ২১,৮৭,৩৮৪ টকাৰ ভিতৰত আছিল। [RAED Assam, 1912-13 to 1939-40, Imperial Return No 1] এই পৰিস্থিতিতে চৰকাৰী কৰ-কাটলে জুৰুলা কৰা অসমীয়া কৃষকৰ অসহায় অৱস্থাৰ লগত** যোগ হোৱা আন এক **গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ আছিল কৃষিখণ্ডৰ উৰ্বৰা শক্তি কমি যোৱাটো।** ১৯১৭ চন ভিতৰত চৰকাৰী নথি পত্ৰসমূহ বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যায় যে গৰাখহনীয়া ৰোধিবৰ বাবে লোৱা সৰু-সুৰা ব্যৱস্থাৰ বাহিৰে জলসিঞ্চনকে আদি কৰি কৃষি অগ্ৰগতিৰ লগত জড়িত

কোনো গঠনমূলক কৰ্মসূচী প্ৰশাসন যন্ত্ৰৰ অন্তৰ্গত নাছিল। [RAA 1914 15 P 7 1920 21, P 5 1923 24 P 5 1927 28 P 5 RLRA 1939 40 Assam Valley P 10 Susma Valley P 6]। ১৯৩৭ চনত বিধান সভাৰ মজিয়াত স্বাধীনতা সংগ্ৰামী সিদ্ধিনাথ শৰ্মাই অসমত বৰ্তি থকা ঔপনিবেশিক কৃষি নীতিৰ কঠোৰ সমালোচনা কৰিছিল। তেওঁৰ মতে গ্ৰাম্য অঞ্চলত কেৱল শোষণৰ চেষ্টা পৰিছিল, উৎপাদনশীলতা বৃদ্ধিৰ নামমাত্ৰও লেশ নাছিল। আধুনিক জলসিঞ্চন ব্যৱস্থা অসমত একেবাৰে অচিনাকি আছিল। কিছুমান অঞ্চলত আদিম পদ্ধতিৰেহে পানী যোগান ব্যৱস্থা চলি আছিল। মাটিত কৃত্ৰিম সাৰ প্ৰয়োগৰ কোনো চৰকাৰী কৰ্মসূচী নাছিল, আনকি গ্ৰাম্য অঞ্চলত বাট পথ মেৰামতিৰ বাবেও চৰকাৰে এটা পইচাও খৰচ কৰা নাছিল। [ASP Rev A June 1935 Nos 73 76 PP 2 3]

[২]

অৱশ্যে, উপনিৱেশবাদৰ মূল ভিত্তি কেৱল খাজনা শোষণেই নাছিল নতুন আৰু সামাজিক পৰিস্থিতিয়ে কিছুমান নতুন সম্ভাৱনাৰ বাটো মুকলি কৰি দিছিল। কিন্তু বিশেষ ঐতিহাসিক পৰিস্থিতি আৰু সাধাৰণ অসমীয়া প্ৰজাই নতুন সা সুবিধাবোৰৰ সুযোগ গ্ৰহণ কৰাৰ পৰাও বঞ্চিত হৈছিল। বিষয়টো পৰিষ্কাৰ কৰিবৰ বাবে কৃষক দৰিদ্ৰতাৰ প্ৰসংগটো আমি উপনিবেশবাদৰ সমগ্ৰতাৰ মাজত আলোচনা কৰিব লাগিব। চৰকাৰী ৰাজহযন্ত্ৰই কৃষকক দৰিদ্ৰতাৰ ফাললৈ ঠেলি দিছিল, কিন্তু ঋণগ্ৰস্ত হৈ সৰস্বান্ত হোৱা অৱস্থাটোৰ লগত উদ্যোগীকৰণ, কৃষিখণ্ডৰ ব্যৱসায়ীকৰণ আদিৰ দৰে বিষয়বোৰহে মূলতে জড়িত আছিল। উক্ত প্ৰসংগটো আমি ঔপনিবেশিক নীতিৰ মূল চৰিত্ৰৰ পৰাই আৰম্ভ কৰো। India was fully integrated into the world capitalist economy in a subordinate colonial position during the nineteenth century It emerged as classic colony playing a crucial role in the development of British capitalism' [Bipan Chandra Nationalism and Colonialism in Modern India, New Delhi 1996, P 209] আৰু বৃটিছ পুঁজিৰ বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত সকলোতকৈ বেছি মূল্য দিবলগীয়া হৈছিল ভাৰতীয় কৃষকসকলে। কাৰণ ঔপনিবেশিক ভাৰতবৰ্ষত কৃষিৰ প্ৰশ্নটো ইয়াৰ উদ্যোগিক খণ্ডৰ বিকাশৰ লগত সম্পৰ্কিত নাছিল, অৰ্থাৎ ইয়াৰ বিকাশৰ ভিতৰুৱা নাছিল। ইয়াৰ বিপৰীতে জড়িত আছিল বিশ্ব পুঁজিবাদী বজাৰ অৰ্থনীতিৰ লগতহে। উন্নত দেশ বজাৰ সমূহৰ বাবে কৃষিখণ্ডৰ উৎপাদিত সামগ্ৰী ক্ৰয় কৰা হৈছিল আৰু মিলত তৈয়াৰী বস্তুৰে গ্ৰাম্য বজাৰ উভৈনদী কৰি দিয়া হৈছিল। ব্যৱস্থাটোৱে গ্ৰাম্য অঞ্চলত পণ্য সামগ্ৰীৰ চলাচল আৰু পুঁজি সমন্বয়ৰ প্ৰক্ৰিয়াটো বাধাগ্ৰস্ত কৰিছিল। স্বাভাৱিকতে এই প্ৰক্ৰিয়াটোৱে ইংৰাজ ব্যৱসায়ী শ্ৰেণীটোক বেছিকৈ উপকৃত কৰিছিল। [D N Gupta Edited Changing Modes of Production in India. Delhi 1995. P. 80].

ঔপনিবেশিক অৰ্থনীতিৰ এই কাঠামোৰ ওপৰতে অসমৰ কৃষি অৰ্থনীতি নিৰ্ভৰশীল আছিল। বিশেষকৈ অসমৰ দৰে পিছপৰা অঞ্চল এটাত ইয়াৰ প্ৰভাৱ কিমান সুদূৰপ্ৰসাৰী আছিল— তাক আমি পৰ্যায় ক্ৰমে পাই যাম। উনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে বৃটেইনৰ তৈয়াৰী সামগ্ৰীৱে অসমৰ বজাৰ দখল প্ৰায় সম্পূৰ্ণ হৈ উঠিল। [Dr. Amalendu Guha : Medieval and Early Colonial Assam. Calcutta 1991. PP 263-264]. আনকি অৰ্থনৈতিকভাৱে স্ব-নিৰ্ভৰশীল ৰাজ্যখনত জন প্ৰব্ৰজন (বিশেষকৈ চাহ শিল্পৰ বাবে)ৰ ফলত উদ্ভৱ হোৱা খাদ্য-শস্যৰ অতিৰিক্ত

প্ৰযোজন বিশেষ ঐতিহাসিক পৰিস্থিতিত স্থানীয় অসমীয়া কৃষকে মিতাৰ পৰা নাছিল। ফলত ১৮৭২ চনৰ পৰা ১৮৯৫ ৯৬ চনৰ ভিতৰত ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য অঞ্চল তথা বিদেশৰ পৰা আমদানিকৃত খাদ্য শস্যৰ পৰিমাণ যথেষ্ট পৰিমাণে বৃদ্ধি পাব ধৰিলে।[Dr Priyam Goshwami Assam in the Nineteenth Century Industrialization and Colonial Penetration PP 218 219] এই পটভূমিত উদ্যোগীকৰণেও গ্ৰাম্য অঞ্চলৰ ব্যৱসায়িক লেনদেনত বহিৰাগতৰ স্থানহে সুৰক্ষিত কৰিলে। ড° প্ৰিয়ম গোস্বামীয়ে লিখিছে 'On the other hand the growth of tea coal and oil industries considerably stimulated the local interest in cash crops This did dot mean that the new techniques were adopted for development of cash crops The implication was an increase in the importance of money in the new economy An important consequence of this was indebtness of the peasants which drew swarms of money lenders and middlemen into the prince In fact keya and the Mahajan assumed a prominent place in the economy of the region [Ibid 219] আচলতে, ঔপনিবেশবাদৰ প্ৰবল চেচা বিশেষ ভৌগোলিক পৰিস্থিতিত অসমৰ দৰে ৰাজ্য এখনত পুঁজি বিকাশৰ গতি আছিল তেনেই লেহেমীয়া। এনে পৰিস্থিতিত কৃষিখণ্ডৰ ব্যৱসায়ীকৰণত মাৰোৱাৰী মহাজনসকলৰ ভূমিকাই সক্ৰিয় হৈ পৰিছিল। এইয়া অকল ঊনবিংশ শতিকাৰে বৈশিষ্ট্য নহয়। বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম দশকৰ পৰাই এই শ্ৰেণীটোৰ স্থিতি আৰু বেছি সুদৃঢ় হ'বলৈ ধৰিলে। তাৎপৰ্যপূৰ্ণভাৱে ১৯০৪-০৫ চনত প্ৰকাশ পোৱা এটা চৰকাৰী মূল্যায়নত গ্ৰাম্য ঋণগ্ৰস্ততাৰ প্ৰসংগটো বৰ গুৰুত্ব সহকাৰে উত্থাপিত হোৱা নাই। কিন্তু উচ্চ হাৰত ধন ধাৰে দিয়াৰ কথা উল্লেখ আছে। ধন ধাৰে দিয়া শ্ৰেণী হিচাপে অকল মাৰোৱাৰীসকলকে চিহ্নিত নকৰিলেও গ্ৰাম্য অঞ্চলত যে তেওঁলোকেই সম্পত্তিবান শ্ৰেণী— কথাটো মানি লোৱা হৈছে। কিন্তু কৃষি-ব্যৱসায়ীকৰণৰ ক্ষেত্ৰত উক্ত সম্প্ৰদায়টোৰ সম্পৰ্কৰ কথা স্পষ্টভাৱে উল্লেখ আছে। বিশেষকৈ ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাতে প্ৰচলিত প্ৰথা অনুসৰি দুখীয়া কৃষকসকলে তেওঁলোকৰ স্থায়ী শস্যৰ বিপৰীতে মাৰোৱাৰীৰ পৰা আগধন লয়, ফলত পাছত বজাৰৰ দৰতকৈ যথেষ্ট কম দৰত খাদ্য শস্য বিক্ৰী কৰিবলগীয়া হয়। তাতোকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো আছিল— সৰিয়হৰ দৰে নগদ শস্যৰ ক্ষেত্ৰতো যাতায়াতী অসুবিধা তথা কৃষকৰ অভাৱগ্ৰস্ততাৰ বাবে বজাৰৰ লগত কৃষকৰ সংযোগকাৰী আছিল একমাত্ৰ মাৰোৱাৰীসকল। [Provincial Gazetteer of Assam, Shillong 1906 P 47] খাদ্য পণ্যৰ চলাচলৰ বাবে ৰেলৰ ভাৰাও কেতিয়াও কৃষকৰ স্বাৰ্থত নিৰ্ধাৰণ কৰা হোৱা নাছিল। ১৯২৭ চনত ভাৰতৰ কৃষিৰ ওপৰত প্ৰকাশিত ৰয়েল কমিচন (Royal Commission) ৰ তথ্যত প্ৰকাশ যে বিশ্বনাথ, উত্তৰ লক্ষীমপুৰকে ধৰি বছৰত দুবাৰকৈ খেতি কৰা অতি সাৰুৱা অঞ্চলসমূহতো ৰেলৰ যাতায়াতৰ অসুবিধাৰ বাবে অতি কম দামতে কৃষকে তেওঁলোকৰ খাদ্য শস্য মধ্যভোগী ব্যৱসায়ীসকলৰ ওচৰত বিক্ৰী কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল। [S.B Medhi : Transport System and Economic Development in Assam Gauhati 1978. PP 113-114] কৃষকৰ পুঁজি সঞ্চয়ৰ সম্ভাৱনা এনেকৈয়ে শেষ হৈ গৈছিল।

ত্ৰিশৰ দশকৰ বিশ্বজোৱা অৰ্থনৈতিক সংকটৰ সময়ত পৰিস্থিতি আৰু বেয়াৰ ফাললৈ ঢাল খায়। চৰকাৰী হিচাপ অনুসৰি ১৯০৫ চনৰ আগতে ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাৰ কৃষকে প্ৰতি

মোন চাউলৰ দাম ১-৫-০ টকাকৈ পাইছিল। ১৯২৫ ২৬ চনত এই দাম কিছু বৃদ্ধি হ'লেও সংকটৰ সময় ছোৱাত বিশেষকৈ ১৯৩৭ ৩৮ চনৰ ভিতৰত মূল্য হ্ৰাস হৈ ১-২-০ টকা হয়গৈ। [ASP Rev A June 1938 Nos 73 76 PP 2 3 Statement made by Sidhinath Sharmah in the council] অসমৰ গ্ৰাম্য অৰ্থনীতিৰ মূল সমস্যাটো আছিল কৃষকৰ হাতত নগদ ধনৰ অভাৱ। এই পৰিস্থিতিত, বজাৰে আনি দিয়া সামান্য সম্ভাৱনাখিনিও সংকটকালীন অৱস্থাই কৃষকৰ পৰা কাঢ়ি নিলে। প্ৰসংগ ক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে ওপৰত দাঙি ধৰা তথ্য আছিল সিদ্ধিনাথ শৰ্মাই বিধান সভাৰ মজিয়াত দাঙি ধৰা চৰকাৰী হিচাপ। পৰিস্থিতি সাপেক্ষে মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীৰ লগত হোৱা চুক্তি অনুসৰি এই মূল্য আৰু কমি যাবলৈ বাধ্য। অধিকাংশ খেতিয়কে বজাৰৰ মূল্যাংক মাৰোৱাৰী মহাজনে বান্ধি দিয়া মূল্যৰ ওপৰতহে নিৰ্ভৰশীল আছিল। সংকটৰ সময়ছোৱাত সংগঠিত হোৱা এক কৃষক অনুসন্ধান সমিতিৰ সদস্যৰূপে স্বাধীনতা সংগ্ৰামী দেৱেশ্বৰ শৰ্মাই প্ৰায় ১৯০ জন কৃষকৰ সাক্ষ্য গ্ৰহণ কৰি বিধান সভাত কৃষক জীৱনৰ এখন মৰ্মস্পৰ্শী ছবি দাঙি ধৰিছিল। I found that if the actual cost of cultivation is taken into calculation in consideration of the profit and loss of our actual village cultivators the village cultivators does not gain anything [Ibid PP 23 24]

আলোচ্য সময়ছোৱাত কৃষিখণ্ডৰ এনে হতাশজনক পৰিস্থিতিত বিশেষকৈ উদ্বিগ্নতাৰ বিষয়টো আছিল চৰকাৰী দমন মূলক ব্যৱস্থাত জুৰুলা হৈ কৃষকে এৰি দিয়া মাটিৰ পৰিমাণ বৃদ্ধি হোৱা আৰু আনফালেদি মাৰোৱাৰীসকলৰ হাতলৈ কৃষি মাটি হস্তান্তৰ হোৱাতো। আচলতে, ভূমি ৰাজহ প্ৰশাসনৰ দমনমূলক ব্যৱস্থাৰ হাত সাৰিবলৈ হওক বা দৈনন্দিন জীৱনৰ অন্যান্য প্ৰয়োজনৰ বাবেই হওক, কৃষকৰ নগদ টকাৰ দাবী মিতাব পৰা শক্তি বিশেষকৈ মাৰোৱাৰীসকলৰ হে আছিল। মাৰোৱাৰীসকলৰ লগত অধিক টকাৰ লেনদেন ঘটাৰ ফলত ভূমিহীন কৃষক বৃদ্ধি হোৱাটোৱেই আছিল স্বাভাৱিক। এয়াই এক পটভূমি আছিল, য'ত স্থানীয় পৰম্পৰাগত ভূস্বামী বা অন্যান্য অৱস্থাপন্ন কৃষকসকলতকৈও অধিক সক্ৰিয় ৰূপত মাৰোৱাৰী মহাজনসকলে গ্ৰামাঞ্চলত এক নতুন সামাজিক শ্ৰেণীৰ ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰাৰ চেষ্টা চলাব ধৰিলে। ঊনবিংশ শতিকাৰ মাৰোৱাৰী মহাজনৰ ধাৰণা বিংশ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্ধত বহুদূৰ এনেকৈ সলনি হৈ আহিল।

চৰকাৰে দিয়া তথ্যপাতিৰে বিচাৰ কৰিলে কথাটো পৰিষ্কাৰ হ'ব। ১৯১২-১৩ চন মানৰ পৰা সময়মতে খাজনা পৰিশোধ কৰিব নোৱাৰা ৰায়তৰ বিৰুদ্ধে চৰকাৰে দমনমূলক ব্যৱস্থা তীব্ৰতৰ কৰি তোলে। ১৯১২-১৩ চনত চৰকাৰে ভূমি ৰাজহ দিব নোৱাৰাৰ বাবে ৬০,৮৪২ খন এষ্টেট (কৃষকৰ ব্যক্তিগত ভূমি সম্পত্তি) আৰু ১৯১৩ ১৪ চনত ৬৮, ৫৮২খনৰ বিৰুদ্ধে জাননী জাৰী কৰে। লগে লগে সম্পত্তি ক্ৰোক কৰাৰ ঘটনাও বৃদ্ধি পাবলৈ ধৰে। [RAA 1913 14 P 5] ১৯১৬ ১৭ চনত ৰাজহ দিব নোৱাৰাৰ বাবে সৰ্বমুঠ ১২,৮৬০খন 'এষ্টেট'ৰ বিৰুদ্ধে জাননী দিয়া হয় আৰু পকৃততে ৫৩৬খন বিক্ৰী কৰি দিয়া হয়। [RAA 1916 17 P 7] ১৯২০-২১ চনত ৪৭৩খন বিক্ৰী কৰা হয়। [RAA 1920 21, P 5] ১৯২৭-২৮ চনত সম্পত্তি ক্ৰোকৰ বাবে দিয়া জাননীৰ সংখ্যা আছিল ২৬,২২৭ খন। ১৮টা গোচৰৰ ক্ষেত্ৰত ভূমি সম্পত্তি বিক্ৰী কৰা হয়। কাছাৰত ভূমি সম্পত্তি বিক্ৰী নকৰিলেও চিলেটত ২৩৫ টা গোচৰৰ ক্ষেত্ৰত ভূমি সম্পত্তি বিক্ৰী কৰা হয়। [RAA 1927-28 P 5] মুঠতে ভূমি সম্পত্তিয়েই

হওক বা স্থাৱৰ সম্পত্তিয়েই হওক— সাধাৰণ অৱস্থাত তাক বচাই ৰখাটো কৃষকৰ কাৰণে এক জটিল সমস্যা হৈ পৰিল। ১৯৩৫-৩৬ চনত ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত স্থাৱৰ সম্পত্তি ক্ৰোক কৰণৰ গোচৰ আছিল ৫৭,৪৬২ টা আৰু পাছৰ বছৰটোত আছিল ৫৬,৫১৬টা। উক্ত বছৰ দুটাত যথাক্ৰমে ১,৭৫১ আৰু ২,৫৯৪টা গোচৰৰ ক্ষেত্ৰত সম্পত্তি ক্ৰোক কৰা হয়। দুয়োটা বছৰতে ভূমি সম্পত্তিৰ বিক্ৰী সংখ্যা আছিল যথাক্ৰমে ৩,৪৩৬ আৰু ৩,৭৮২ খন 'এষ্টেট'। [RLRA Assam Valley, 1936-37, P 7] আকৌ চৰকাৰী শোষণৰ পৰা হাঃ সাৰিবলৈ বাবে কৃষকে স্বইচ্ছাৰেও মাটি এৰি দিবলৈ বাধ্য হৈছিল। প্ৰতিনিধিত্বমূলক হিচাপে জমি বাচি লোৱা চাৰিটা বছৰত ১৯২৩-২৪, ১৯৩০-৩১, ১৯৩২-৩৩ আৰু ১৯৩৯-৪০ চনত কৃষকে ৩০ হাজাৰৰ পৰা ৬০ হাজাৰ একৰৰ ভিতৰত আবাদী মাটি এৰি দিছিল। [RLRA 1923-24, 30-31, 32-33, 39-40, Appendix II] আনফালে মাটিৰ ওপৰত স্বত্ব নথকা অস্থায়ী কৃষি অধিকাৰ কৃষকসকলৰ দুৰ্দশাগ্ৰস্ত আৰ্থিক অবস্থা বিধান সভাৰ সদস্যসকলৰো দৃষ্টিগোচৰ হৈ আহিছিল আৰু পৰিস্থিতিৰ অৱসান ঘটোৱাৰ বাবে সজোৰে দাবী উত্থাপিত হৈছিল। [ALCP 12th January 1918 AG Part VI, Shillong 1918]

মাটি অপৰ্যাপ্ত থকা অৰ্থনীতিত কৃষকসকলে বহিৰাগতৰ হেঁচাত অৱশ্যে মাটি এৰি দিবলগীয়া হোৱা নাছিল। অৱশ্যে সামান্য এটা অংশ কোনো প্ৰাকৃতিক কাৰণত। কৃষকে এৰি দিব পাৰে কিন্তু এনেদৰে এৰি দিয়া মাটিৰ এটা বৃহৎ অংশ আত্মসাৎ কৰিছিল মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীসকলে। নকʼলেও চলে যে ব্যৱসায়ীৰ লগতে ভূমিৰাজহ সময়মতে শোধাৰ বাবে এই শ্ৰেণীটোৰ পৰা আগধন লৈ কৃষকসকল সৰ্বস্বান্ত হৈছিল। উদাহৰণস্বৰূপে ১৯১৭-১৮ চনত মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীসকলে ১৫,৩৮৮ একৰ কৃষি-মাটি হস্তগত কৰে। এই পৰিমাণ পাচৰ বছৰটোত হয়গৈ ১৬,৩১১ একৰ। মাৰোৱাৰীসকলে কৃষকৰ অসহায় পৰিস্থিতিৰ সুযোগ লোৱা কথাটো চৰকাৰী মহলেও মানি লৈছে— "The increase on the area held by Marwaris is attributed to the transfer of land from indebted rayats, either by private purchase or through civil court sales. [RLRAA 1918-19] পৰিস্থিতিৰ জটিলতা তথা ৰাজনৈতিক মহলত বিৰূপ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সম্ভাৱনাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি চৰকাৰে নতুন দীৰ্ঘম্যাদী পট্টা বিতৰণৰ ক্ষেত্ৰত এটা চৰ্ত বান্ধি দিলে। এই অনুসৰি এতিয়াৰ পৰা জিলা বিষয়াসকলৰ অনুমতি নোলোৱাকৈ কোনো ৰায়তে অকৃষি-শ্ৰেণীৰ হাতত মাটি বিক্ৰী কৰিব নোৱাৰা হʼল। মাৰোৱাৰী শোষণৰ পৰা অভাৱগ্ৰস্ত কৃষকক ৰক্ষা কৰাৰ ই এক কাৰ্যকৰী ব্যৱস্থা হʼব বুলি চৰকাৰীভাৱে কোৱা হʼল। [Ibid]. কিন্তু নতুন ব্যৱস্থাটো কিমানদূৰ আন্তৰিকতাৰে প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল, তাত পূৰ্ণমাত্ৰাই সন্দেহৰ অৱকাশ ৰৈ গʼল। কাৰণ প্ৰশাসনে মাৰোৱাৰীসকলৰ ওপৰত কোনো নিয়ন্ত্ৰণ জাপি দিয়া নাছিল। ইয়াৰ উপৰিও পিছৰ বছৰবোৰত উক্ত শ্ৰেণীটোৰ ভূ-সম্পত্তি বাঢ়ি যোৱাহে দেখা গʼল। ১৯২৪-২৫ চনত মাৰোৱাৰীসকলৰ হাতত থকা কৃষি মাটিৰ পৰিমাণ আছিল ১৭,৪৬৪ একৰ। [RLRA; Assam Valley 1924-25, Appendix iv]. এই পৰিমাণ ১৯৩০-৩১ চনত ২২,৭৪২ একৰলৈ বৃদ্ধি হয়। [RLRA : Assam Valley, 1930-31, Appendix iv]. বিশ্বজোৰা অৰ্থনৈতিক সংকটৰ সময়ত কৃষকৰ অসহায় অৱস্থাৰ সুযোগ গ্ৰহণ কৰি তেওঁলোকে ২৮,০৮৫ একৰ কৃষি মাটি হস্তগত কৰে। [RLRA : Assam Valley, 1933-34, Appendix iv]. ১৯৩৬-৩৭ চনত এই পৰিমাণ লক্ষণীয়ভাৱে ৩৩,৮৬৬ একৰলৈ বৃদ্ধি হয়। [RLRA : Assam Valley 1936-37; Appendix iv].

প্ৰসংগত্ৰ মে উনুকিয়াব পাৰি যে ভূমি ৰাজহ ব্যৱস্থাৰ জটিল কাঠামোৰ মাজতে উনবিংশ শতিকাৰ অসমত গ্ৰাম্যজীৱনত শ্ৰেণী বিভাজন ঘটিছিল। উক্ত শতিকাৰ শেষৰ ফালে গ্ৰাম্য অঞ্চলৰ মুঠ জনসংখ্যাৰ ৮ ভাগ আছিল বৃহৎ ভূস্বামী— যিযে খেতি নকৰিছিল, ৮৯ ভাগ আছিল মালিকী স্বত্ব থকা সাধাৰণ কৃষক, ৭ ভাগ আছিল ভূমিহীন কৃষক (tenants) আৰু বাকী ৩ ভাগ আছিল কৃষি বনুৱা। [Dr Amalendu Guha Medieval and Early Colonial Assam Calcutta 1991 P 270] আমাৰ আলোচনাই সাধাৰণভাৱে কিছু অৰ্থনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক ভিত্তি থকা বৃহত্তৰ কৃষক সমাজখনকেই সামৰি লৈছে। অৱশ্যে শ্ৰেণী বৈষম্য থাকিলেও কৃষক সমাজখনৰ ভিতৰুৱা সংঘাত তীব্ৰতৰ আছিল বুলি ক'ব নোৱাৰি। উনবিংশ শতিকাৰ প্ৰসংগত ড অমলেন্দু গুহই সঠিকভাবেই উল্লেখ কৰিছে যে বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ মাজত শ্ৰেণী সচেতনতা প্ৰবল নাছিল, আনফালে পৰম্পৰাগত সামাজিক আন্দোলনৰ মাজত ভূ স্বামী আৰু ভূমিহীন কৃষকৰ মাজত সংঘৰ্ষৰ তীব্ৰতা নাছিল। [Dr Amalendu Guha Medieval and Early Colonial Assam Calcutta 1991 P 270] আমাৰ আলোচ্য সময়ছোৱাৰ ক্ষেত্ৰতো একেটা কথাই ক'ব পাৰি। সম্ভৱ ইয়াৰ কাৰণ আছিল স্বনিৰ্ভৰশীল অৰ্থনীতিৰ কাঠামোগত ভিত্তিত মুদ্ৰা অৰ্থনীতিৰ সীমিত প্ৰসাৰ। বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্ধত কৃষকৰ নগদ ধনৰ দাবী পূৰণ কৰাৰ সামৰ্থ্য বিশেষকৈ ধৰ্মীয় কাৰণতে মাটি ৰেহাই পোৱা সংখ্যালঘু ভূস্বামী শ্ৰেণীটোৰ নাছিল। অৱশ্যে ইয়াৰ বিপৰীতে এই শ্ৰেণীটোৱে কৃষকৰ অসহায় পৰিস্থিতিৰ সুযোগ গ্ৰহণ কৰি শ্ৰেণীগত কিছুমান সাধাৰণ সা-সুবিধা লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। একাংশ কৃষক লাহে লাহে এওঁলোকৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল হৈ যোৱাটো আছিল স্বাভাৱিক। চৰকাৰী তথ্য মতে চৰকাৰক আধাখাজনা দিব লগাৰ বাধ্যবাধকতা থকা ভূস্বামীসকলৰ ইচ্ছাধীন প্ৰজাত পৰিণত হৈছিল এক বৃজন পৰিমাণৰ কৃষক। এওঁলোকে যিহেতু খাজনাৰ এটা অংশ দিব লাগিছিল, সেইবাবে ভূমিহীন কৃষকৰ দ্বাৰাই তেওঁলোকৰ মাটি চহাইছিল আৰু সময়ে সময়ে চৰকাৰী নিৰিখত কৃষকৰ পৰা খাজনা দাবী কৰিছিল। [Assam Land Revenue Manual 1931, Reprint Shillong 1968 PCXI] এই পটভূমিত স্বাভাবিকভাৱেই অসমৰ গ্ৰাম্য সমাজত এই শ্ৰেণীটোৰ স্থান দখল কৰিবলৈ আগুৱাই আহিছিল মূলধনী ব্যৱসায়ীসকলে।

[৩]

চৰকাৰ কৃষক সমস্যাৰ প্ৰতি যে সহানুভূতিশীল নাছিল তাৰ ইংগিত আমি ইতিমধ্যে দিছো। অন্তঃসাৰশূন্য পদক্ষেপ হিচাপে প্ৰশাসনে অৰ্থনৈতিক সংকটৰ আগৰ সময়ছোৱাত দুই এটা গাঁৱলীয়া বেংক প্ৰতিষ্ঠা কৰি কৃষকক ধন ধাৰ দি ব্যৱসায়িক শ্ৰেণীৰ হাতৰ পৰা সকাহ দিয়াৰ চেষ্টা কৰিছিল। কিন্তু কোনো ধৰণৰ দীৰ্ঘম্যাদী আঁচনি নথকাৰ বাবে এই প্ৰতিষ্ঠানসমূহে কৃষকক বিশেষ একো সকাহ দিব নোৱাৰিলে। আনফালে কৃষকৰ অৱস্থাই অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ একাংশকো জোকাৰি গ'ল। কিছু সংখ্যক বৰেণ্য ব্যক্তি, যেনে কৃষ্ণ শৰ্মা, দেৱীচৰণ বৰুৱা, গড়মূৰীয়া সত্ৰাধিকাৰ, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, কনকলাল বৰুৱা, আদিয়ে চৰকাৰী প্ৰচেষ্টাত উৎসাহী হৈ ব্যক্তিগত খণ্ডত সমবায় ভিত্তিত কৃষকৰ খাদ্য শস্য বেচাকিনাৰ সমিতি এখন প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল। ব্যৱসায়ী মহাজনসকলে আগধন দি খেতিয়কৰ ধান, মাহ, সৰিয়হ আগতীয়াকৈ আধা দামত কিনা, প্ৰতি বছৰে গৰু কিনা, খাজনা দিয়া আদি অভাৱৰ কাৰণে মাৰোৱাৰীৰ

ওচৰত ধাৰে পোত খোৱা আদি ঘটনাবোৰ তেওঁলোকে প্ৰত্যক্ষ কৰিছিল। কৃষকৰ যাতে বজাৰখনৰ ওপৰত নিয়ন্ত্ৰণ থাকে— এই লক্ষ্য লৈয়ে তেওঁলোকে কৃষিজাত উৎপন্ন বস্তুৰ বিক্ৰীৰ দায়িত্ব ল'ব বিচাৰিছিল। সমিতিখনৰ মূল উদ্দেশ্য আছিল ৰাইজৰ পৰা টকা তুলি এটা সাহায্যনিধি গঢ়ি কেন্দ্ৰীয় সভাৰ অনুমোদনৰ জৰিয়তে প্ৰয়োজন অনুসৰি টকা ধাৰে দিয়া দৰিদ্ৰ কৃষকৰ আৰ্থিক স্বাৰ্থ ৰক্ষা কৰা। যোৰহাটত ১০ টাৰ পৰা ১২ টামান মৌজাত শাখাও খোলা হৈছিল। কিন্তু কোনো চৰকাৰী সাহায্যৰ বিনে এই প্ৰচেষ্টাই বিশেষ সফলতা অৰ্জন কৰিব নোৱাৰিলে। (কৃষ্ণ শৰ্মা ঃ কৃষ্ণ শৰ্মাৰ ডায়েৰি, গুৱাহাটী ১৯৭২, পৃষ্ঠা ৭২-৭৩) অৱশ্যে সংকটৰ কালছোৱাত পৰিস্থিতিয়ে কিছু বেলেগ ৰূপ ল'লে। এফালেদি দমনমূলক ৰাজহ প্ৰশাসন আনফালেদি মহাজনী শোষণ— এই দ্বৈত ব্যৱস্থাৰ হেঁচাত ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত ভূমি ৰাজহ সংগ্ৰহ হঠাতে লক্ষণীয়ভাৱে কমি আহিল। [RLRA · Assam Valley 19 (28-29, 31-32, 33-34, 35-36, 37-38, 38-39) Appendix V]. বাধ্য হৈ চৰকাৰে ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত টকাটোৱে প্ৰতি ৩ অনাকৈ খাজনা মাফ কৰাৰ সিদ্ধান্ত লয়। কাছাৰ আৰু চিলেটত এই হাৰ আছিল যথাক্ৰমে ১ অনা আৰু ২ অনা। [ASP : Rev A June 1938, Nos 45-72. Lette dated Shillong the 15th October 1937]. বিশ বছৰৰ বাবে ৰেহাই ব্যৱস্থাটো চলি থাকে আৰু বেছিভাগ জিলাতে বকেয়া হৈ থকা চৰকাৰৰ কৃষি ঋণসমূহ সাময়িকভাৱে সংগ্ৰহ নকৰাৰ সিদ্ধান্ত লয়। [RLRAA : 1934-35] আচলতে ভূমি ৰাজহ ৰেহাইৰ পৰিমাণ পৰিস্থিতি সাপেক্ষেহে নিৰ্ধাৰণ কৰা হৈছিল আৰু কোনো এটা নীতি নোহোৱাকৈ উক্ত ব্যৱস্থাই কৃষকৰ অৱস্থাৰ উত্তৰণ ঘটাব নোৱাৰিলে। বিষয়টোৰ প্ৰতি চৰকাৰৰ যে সদিচ্ছা নাছিল সেয়া প্ৰমাণিত হ'ল যেতিয়া ১৯৩৪-৩৫ চনত আকৌ খাজনা বৃদ্ধিৰ চিন্তা চৰ্চা চলিল. অৱশ্যে এচাম কাউন্সিলৰৰ হেঁচাত সেইয়া সম্ভৱ হৈ নুঠিল। পিছৰ ফাললৈ পৰিস্থিতি ইমানেই বেয়াৰ ফাললৈ গৈছিল যে অকল কৃষকেই নহয়, স্বয়ং মৌজাদাৰসকলৰ এটা অংশই মাৰোৱাৰী সকলৰ পৰা ঋণ লৈ কৃষকৰ পৰা পাবলগীয়া বকেয়া ধন আদায় দি চৰকাৰী দাবী পূৰণ কৰি তেওঁলোকৰ স্থাবৰ সম্পত্তি ৰাজহৰ নীলামৰ পৰা ৰক্ষা কৰিছিল। [ASP · Rev A June 1937, Nos 107-140] ইয়াৰ উপৰিও প্ৰশাসন যিকোনো উপায়েৰে খাজনা ৰেহাইৰ ক্ষতি পূৰণৰ প্ৰতি আছিল দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ। ১৯৩৯-৪০ চনত অসম চৰকাৰৰ সচিব এ. জি. পেটন (A.G. Patton)-ৰ মন্তব্যত এই কথা স্পষ্ট— 'Government hope that this sacrifice of revenue will be repaid by a more rapid increase of prosperity among the population which will justify return to more normal rate of assessment [RLRAA 1939-40]. অৱশ্যে এই আশা পূৰণ নহ'লৈকে কৃষিজাত বস্তুৰ দাম সামান্য বৃদ্ধি হৈছিল যদিও ইয়াৰ পৰা কৃষকে কোনো লাভ হোৱাৰ সুবিধা আছিল তেনেই কম। ইয়াৰ বিপৰীতে দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ প্ৰাৰম্ভিক কালত বজাৰৰ নিত্য ব্যৱহাৰ্য সামগ্ৰীৰ মূল্য অভাৱনীয়ভাৱে বৃদ্ধি পালে। চৰকাৰে ১৯৩৯ চনত এটা আদেশ অনুসৰি দাম নিয়ন্ত্ৰণৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল যদিও ই ফুটুকাৰ ফেনত পৰিণত হ'লগৈ। [RLRAA 1939 - 40].

[8]

স্বাধীনতা আন্দোলনৰ আশা উদ্দীপনাৰ মাজতে সংখ্যাগৰিষ্ঠ অসমীয়াৰ দৰিদ্ৰতাৰ ৰূপটো

মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বিশেষভাৱে দৃষ্টি গোচৰ হৈছিল। বিশেষকৈ বিশ্বজোৰা অৰ্থনৈতিক মন্দাৰ প্ৰভাৱতে এচাম শিক্ষিত সমাজকৰ্মীয়ে সাংগঠনিক কাম-কাজেৰে কৃষি সমস্যা সমাধানৰ চেষ্টা চলালে। অগ্ৰণী অনুষ্ঠান জাতীয় কংগ্ৰেছে এই ক্ষেত্ৰত বিশেষ তৎপৰতা দেখুৱালে। অসমৰ কংগ্ৰেছী নেতাসকলৰ বাবে বিশেষ অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস আছিল ১৯৩১ চনত গান্ধীয়ে চৰকাৰৰ ওচৰত দাঙি ধৰা ১১ দফীয়া দাবী। ইয়াৰ ভিতৰত ভূমি ৰাজহ শতকৰা ৫০ ভাগলৈ কমাই দিয়াটোৱে আছিল অন্যতম (কৃষ্ণ শৰ্মাৰ ডায়েৰি, গুৱাহাটী ১৯৭২, পৃষ্ঠা ১৮৬)। এই পটভূমিতে ১৯৩৩ চনত যোৰহাটৰ ওচৰৰ টিলিকিয়ামত বিভিন্ন অঞ্চলত সিঁচৰতি হৈ থকা ৰায়ত সভাসমূহ একত্ৰিত কৰি এক উমৈহতীয়া সংগঠন অসম ৰায়ত সভাৰ জন্ম হয়। স্বাধীনতা সংগ্ৰামী কৃষ্ণনাথ শৰ্মা আছিল ইয়াৰ প্ৰতিষ্ঠাপক সাধাৰণ সম্পাদক। (কৃষ্ণ শৰ্মাৰ ডায়েৰি, গুৱাহাটী ১৯৭২, পৃষ্ঠা ২০৩-২০৪) কমিউনিষ্টসকলৰ মতাদৰ্শৰ প্ৰভাৱতো ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত আন কেইবাটাও কৃষক সংগঠনে জন্মলাভ কৰে। এই সময়ছোৱাত ধীৰেন দত্ত, জিউৰাম হাজৰিকা, ৰামচন্দ্ৰ বৰুৱা আদিৰ নেতৃত্বত গোলাঘাটত জন্ম হয় হালোৱা সংঘৰ। ১৯৩৮ চনত ইযাৰ বছেৰেকীয়া অধিৱেশন বহে আৰু ইয়াৰ নতুন কাম দিয়া হয় গোলাঘাট জিলা কৃষকসভা (দধি মহন্ত ঃ অসমত কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰ জন্ম আৰু বিকাশ সম্বন্ধে। গুৱহাটী, ১৯১৩, পৃষ্ঠা ৩৮-৩৯) আন এক সংগঠনৰ নাম আছিল কৃষকবনুৱা পঞ্চায়ত। ই আছিল ১৯৩৭ চনত সৌমেন্দ্ৰ নাথ ঠাকুৰৰ নেতৃত্বত অসমত জন্ম লাভ কৰা ৰাজনৈতিক দল কমিউনিষ্ট লীগ (পাছলৈ আৰ. চি. পি আই)ৰ এটা বিশেষ শাখা। উক্ত সংগঠনৰ সদস্য সকলে গাঁও অঞ্চলসমূহ পৰিভ্ৰমণ কৰি কৃষকক ভূমি ৰাজহৰ বোজাৰ বিৰুদ্ধে সজাগ হ'বলৈ আহ্বান দিছিল। (হৰিদাস ডেকা ঃ জীৱন আৰু সংগ্ৰাম, গুৱাহাটী ১৯৯২, পৃষ্ঠা ২৬-২৮, ৩৫-৩৬)।

উল্লিখিত আটাইবোৰ সংগঠনৰে উদ্দেশ্য আছিল কৃষকৰ অৱস্থাৰ উন্নতি কৰা, তৎকালীনভাৱে তেওঁলোকক কৰৰ বোজাৰ পৰা ৰেহাই দিয়া। তথ্যপাতিয়ে দিয়া সাক্ষ্য অনুসৰি ৰাযত সভাৰ ভূমিকাই আছিল বেছি সক্ৰিয। ১৯৩৩-৩৭ চনৰ ভিতৰত উক্ত সভাৰ প্ৰায় ৩০০ মান শাখাৰ সদস্যসকলে বিভিন্ন অঞ্চল পৰিভ্ৰমণ কৰি কৃষকৰ সমস্যাবোৰ সঠিক ৰূপত দাঙি ধৰি সচেতন মহলৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ সক্ষম হয। (কৃষ্ণ শৰ্মা ঃ কৃষ্ণ শৰ্মাৰ ডাযেৰি, গুৱাহাটী ১৯৭২, পৃষ্ঠা ২৪৯ ২৫১)।

বিশ্বজোৰা অৰ্থনৈতিক সংকটৰ সমযছোৱাত জাতীয কংগ্ৰেছৰ সামাজিক ভিত্তি বহুখিনি প্ৰসাৰিত হ'ল। বিশেষকৈ ১৯৩৬ চনৰ কংগ্ৰেছৰ লক্ষ্ণৌ অধিবেশনত বাওঁপন্থীসকলৰ হেঁচাত ৰাজ্যসমূহৰ নিৰ্বাচিত চৰকাৰসমূহক কৃষকৰ সমস্যাৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল হ'বলৈ নিৰ্দেশ দিয়া হয। [D G Tendulkar Mahatma Vol 4 Govt of India 1960, PP65-66] এই পটভূমিতে, ১৯৩৫ চনৰ আইনৰ স্বত্ব অনুযায়ী ১৯৩৭ চনৰ এপ্ৰিল মাহৰ ১ তাৰিখে অসমত অ-কংগ্ৰেছী সম্মিলিত চৰকাৰ এখন গঠন হয। স্বাভাৱিকতে প্ৰথমৰ পৰাই প্ৰভাৱশীল উদাৰনৈতিক কংগ্ৰেছী সদস্যসকলে কৃষকৰ সমস্যা, দুৰৱস্থাৰ কথা সকলোকে অৱগত কৰালে। কংগ্ৰেছৰ কৰ্মসূচীৰ অংশ হিচাপে ১৯৩৭ চনৰ ২২ জুলাই তাৰিখে কাউন্সিলৰ সিদ্ধিনাথ শৰ্মাই সম্পূৰ্ণ খাজনা দিয়া খাৰিজ, আধা খাজনা দিয়া বিশেষ সুবিধাপ্ৰদত্ত মাটিৰ ওপৰত চৰকাৰী খাজনা শতকৰা ৫০ ভাগ ৰেহাই দিয়াৰ দাবী উত্থাপন কৰে। কৃষক শোষণৰ বিভিন্ন দিশ পৰ্যালোচনা কৰি ইংৰাজীত উত্থাপন কৰা ঐতিহাসিক প্ৰস্তাৱটোৰ অংশ বিশেষ আছিল এনেকুৱা— 'Therefore on the basis of reduced return for agricultural pro-

duce an increase of indebtness and permanent proverty of rayats; the reduction should be 50 percent." [ALCP, 12th July 1937; ASP . Rev A. June 1938, Nos 73-76, PP 1-4] প্ৰস্তাবটোৱে সদনৰ মজিয়াত তুমুল বিতৰ্কৰ সূত্ৰপাত ঘটালে। ইতিমধ্যে কিছু খাজনা ৰেহাই দিয়া হৈছিলেই, ইয়াৰ ওপৰতো আকৌ ৫০ ভাগ ৰেহাইৰ কথাটো চৰকাৰে সহজভাবে মানি ল'ব নোৱাৰিলে। অকংগ্ৰেছী এচাম সদস্যইও চৰকাৰৰ পক্ষ ল'লে। যি কি নহওক। তুমুল বাক-বিতণ্ডাৰ মাজেৰে চৰ্ত সাপেক্ষে ভূমি ৰাজহ শতকৰা ৩৩ ভাগ কমাই দিয়াৰ সংশোধিত প্ৰস্তাব এটাহে গৃহীত কৰা হ'ল। [ASP Rev A, June 1938, Nos 73-76, PP 23-24]. কিন্তু আনুষ্ঠানিকভাৱে জানি ল'লেও প্ৰস্তাৱটো কাৰ্যকৰী কৰাত চৰকাৰে কোনো উৎসাহ দেখুৱা নাছিল। অগণতান্ত্ৰিকভাবে অনুসন্ধান কমিটী আদি পাতি বিষয়টো এৰাই চলাৰহে চেষ্টা চলালে। [ASP Rev A, June 1938, Nos 45-72; Submitted by D.N Sharmah, 2 October 1937] অৱশ্যে ১৯৩৮ চনৰ ছেপ্তেম্বৰ মাহত বৰদলৈৰ নেতৃত্বত কংগ্ৰেছ চৰকাৰে পূৰ্ণ ক্ষমতা লাভ কৰাৰ পাছত পৰিস্থিতিৰ কিছু সলনি হ'ল। নতুন চৰকাৰখনে সংখ্যাগৰিষ্ঠ কৃষকে সুবিধা লাভ কৰিব পৰাকৈ শতকৰা ৫০ ভাগ ভূমি ৰাজহৰ ৰেহাইৰ সিদ্ধান্ত লৈ পূৰ্বৰ স্থিতি বাহাল ৰাখে। সংখ্যালঘিষ্ঠ ধনী কৃষকসকলৰ ক্ষেত্ৰত ৰাজহৰ বোজা শতকৰা ২০ৰ পৰা ৩০ ভাগলৈ কমাই দিয়া হ'ল। এই ব্যৱস্থা ১৯৩৮-৩৯ চনৰ পৰা কাৰ্যকৰী হয়। ৰায়তৱাৰী অঞ্চলৰ সংখ্যাগৰিষ্ঠ কৃষক প্ৰজা এই ব্যৱস্থাৰ দ্বাৰা কিছু হ'লেও উপকৃত হৈছিল বুলি ক'ব পাৰি। (A. C Bhuyan art Sivapada De (Edited) Political History of Assam Vol – III, Guwahati 1980, P 5, কৃষ্ণ শৰ্মা ঃ কৃষ্ণ শৰ্মাৰ ডায়েৰি, গুৱাহাটী ১৯৭২, পৃষ্ঠা ২৫২; শ্ৰীমান প্ৰফুল্ল মহন্ত ঃ জীৱন স্মৃতি, নলবাৰী ১৯৭৭, পৃষ্ঠা ৩২)।

(খ) নব্য ৰাজনৈতিক সাংস্কৃতিক চেতনাৰ উন্মেষ ঃ

(১) মধ্যবিত্তৰ ভূমিকা

ইতিমধ্যে, আমি ঔপনিৱেশিক অসমৰ আৰ্থ-সামাজিক ব্যৱস্থাৰ এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ— কৃষক দৰিদ্ৰতাৰ বিষয়টো আলোচনা কৰিছো। ভাৰতীয় সমাজৰ দৰিদ্ৰতাই আছিল সাম্ৰাজ্যবাদৰ লগত সংঘাতৰ মূল ভিত্তি। ইয়াৰ আত্মপ্ৰকাশ ঘটিছিল জাতীয় মুক্তি আন্দোলনৰ বিভিন্ন পৰ্যায় আৰু ধাৰাৰ মাজত। ভাৰতীয় জনগণৰ সামাজিক সাংস্কৃতিক উত্তৰণৰ প্ৰক্ৰিয়াৰে ৰাজনৈতিক ক্ষেত্ৰলৈকে — এই দীঘলীয়া যাত্ৰাৰ নেতৃত্বত আছিল মধ্যবিত্ত শ্ৰেণী।

ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত মধ্যশ্ৰেণীৰ উত্থানৰ কিছু সুকীয়া বৈশিষ্ট্য থাকিলেও সাম্ৰাজ্যবাদী বৃটিছ চৰকাৰৰ সামাজিক প্ৰয়োজনৰ লগত ই আছিল বহু দূৰ সম্পৰ্কিত। উপনিৱেশিক অসমত নতুন সামাজিক শ্ৰেণী বিন্যাসৰ সন্দৰ্ভত ড° প্ৰফুল্ল মহন্তই লিখিছে— "নতুন প্ৰশাসনীয় ব্যৱস্থাত আহোম যুগৰ ৰজা-বিষয়া শ্ৰেণীৰ প্ৰয়োজন প্ৰায় শেষ হৈছিল। তাৰ উপৰি নতুন প্ৰশাসনীয় নীতিৰ আও ভাও বিষয়া শ্ৰেণীয়ে বুজিও পোৱা নাছিল। ব্ৰিটিছ সাম্ৰাজ্যৰ স্বাৰ্থতে পুৰণি পাইক আৰু খেল প্ৰথা উচ্ছেদ কৰি নতুন ভূমি আৰু ৰাজহ ব্যৱস্থা প্ৰবৰ্তন কৰিছিল। ৰাজহৰ বাহিৰে প্ৰজা শোষণৰ অন্য কোনো পথ তৎকালীন অসমৰ সমাজত নাছিল। পাইক আৰু খেল প্ৰথাৰ বিলোপ সাধনৰ লগে লগে, তাৰ ওপৰত বৰ্তি থকা ৰজা আৰু বিষয়া শ্ৰেণীটো সাধাৰণ প্ৰজাৰ শ্ৰেণীলৈ অৱনমিত হৈছিল। কিন্তু সাধাৰণ প্ৰজাৰ ধৰ্মৰ প্ৰতি থকা

অনুগতভাই ধৰ্মীয় সম্ভ্ৰান্ত শ্ৰেণীটোক প্ৰাচীন মান মৰ্যাদা লৈ বৰ্তি থকাত সহায় কৰিছিল। প্ৰজাৰ অনুগত্য আদায়ৰ কাৰণে বিটিছেও এই শ্ৰেণীটোৰ ওপৰত হাত দিয়া নাছিল। এইদৰে মধ্যযুগীয়া সামন্তীয় সমাজখন খান খান হোৱাৰ লগে লগে, নতুন প্ৰশাসনীয় ব্যৱস্থাৰ অনুকূলে, নতুন সামাজিক শ্ৰেণীয়ে আত্ম প্ৰকাশ কৰিছিল, (ড প্ৰফুল্ল মহন্ত : অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ ইতিহাস, গুৱাহাটী ১৯৯১, পৃষ্ঠা ৪৩) নতুন যুগত যিবিলাক সা সুবিধা ওলাইছিল— অৰ্থাৎ চাকৰিৰ ক্ষেত্ৰত চৰকাৰে আগৰ উচ্চবৰ্ণৰ হিন্দু মানুহখিনিক নিয়োগ কৰি নগৰ অঞ্চলত এটা অনুগত শ্ৰেণীৰ সৃষ্টি কৰিছিল। সেইদৰে গাঁও অঞ্চলতো উপনিৱেশিক শাসন শোষণৰ কাৰণে মৌজাদাৰ, মণ্ডল, গাঁওবুঢ়া আদিৰ পদ সৃষ্টি কৰি গাঁৱৰ প্ৰভাৱশালী অভিজাত লোকক নিয়োগ কৰিছিল। সত্ৰাধিকাৰ, ব্ৰাহ্মণ পণ্ডিত, পুৰোহিত, দৈৱজ্ঞ আদিক লৈ এই শ্ৰেণীটো সংগঠিত হৈছিল। (ড' প্ৰফুল্ল মহন্ত : অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ ইতিহাস, গুৱাহাটী ১৯৯১, পৃষ্ঠা ৫০) ঐতিহাসিক কাৰণতে নগৰ আৰু গাঁও অঞ্চলত সামন্তবাদভাৱে বিকাশ হোৱা নতুন শ্ৰেণীটোৰ ব্যৱসায় বাণিজ্যৰ জৰিয়তে পুঁজি সঞ্চয়ৰ সম্ভাৱনা আছিল তেনেই সীমিত। ইয়াৰ বিপৰীতে তেওঁলোকৰ কাৰণে এখন দুৱাৰেই খোলা আছিল। সেইয়া হ'ল পশ্চিমীয়া শিক্ষা গ্ৰহণ। নতুন যুগৰ সা-সুবিধাবোৰৰ লাভ কৰিবৰ বাবে আধুনিক শিক্ষা গ্ৰহণৰ প্ৰয়োজনীয়তা এওঁলোকেই বুজি উঠিছিল, আৰু এই দিশত এই অভিজাত শ্ৰেণীটোৱে অগ্ৰসৰ হৈছিল। কাৰণ সাম্ৰাজ্যবাদৰ স্বাৰ্থতেই ১৮৩৫ আৰু ১৯৪১ চনত ক্ৰমে গুৱাহাটী আৰু শিবসাগৰত দুখন ইংৰাজী স্কুল স্থাপনেৰে অসমত যি আধুনিক শিক্ষাৰ সূচনা কৰা হৈছিল, তাৰ সুফল লাভ কৰাটো এওঁলোকৰ বাবে সম্ভৱ হৈ উঠিছিল। ড' প্ৰফুল্ল মহন্তৰ মন্তব্যৰ পৰা অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ জন্মৰ পটভূমিটো পৰিষ্কাৰ হৈ উঠিব। 'সেই সময়ত, যেতিয়া অসমত মাথোন দুখন ইংৰাজী স্কুল আছিল, তেতিয়া সাধাৰণ মানুহৰ ল'ৰা ছোৱালীৰ কাৰণে সেই শিক্ষা লাভ কৰাটো যে মুঠেই সম্ভৱ নাছিল সি সহজেই অনুমেয়। আনহাতে সৰ্বসাধাৰণৰ শ্ৰেণীৰ মাজত আধুনিক শিক্ষা প্ৰবৰ্তন কৰাটো বিটিছৰ উদ্দেশ্যও নাছিল। গতিকে পুৰণি সম্পদশালী অভিজাত শ্ৰেণীটোৰ (ব্ৰিটিছৰ আমোলা শ্ৰেণীয়ে আৰু ধৰ্মীয় অভিজাত শ্ৰেণীটো) ল'ৰা ছোৱালীয়েই প্ৰথমেই সেই সুবিধা লাভ কৰিছিল। ইয়াৰ মাজতে এচামে কলিকতাত উচ্চ শিক্ষালৈ অসমলৈ ঘূৰি আহিছিল। কলিকতাৰ আধুনিক চিন্তা চেতনাৰ লগত এওঁলোকৰ পৰিচয় হৈছিল। সেই সময়ত কলিকতাই ভাৰতীয় তথাকথিত নৱজাগৰণৰ (প্ৰকৃত অৰ্থত নৱজাগৰণ আখ্যা দিব পৰা নাযায়) প্ৰাণকেন্দ্ৰ আছিল। আধুনিক শিক্ষা চিন্তা চেতনাৰে পুষ্ট হৈ অসমলৈ ঘূৰি আহি, এচাম ল'ৰাই চাকৰি-ব্যৱসায় বাণিজ্য আদিত হাত দিছিল। এইদৰে অসমত এটা নতুন সামাজিক শ্ৰেণীৰ (অৰ্থনৈতিক ভিত্তি) উদ্ভৱ হৈছিল। এইটোৱেই আছিল আধুনিক মধ্যবিত্ত শ্ৰেণী (ড প্ৰফুল্ল মহন্ত : অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ ইতিহাস, গুৱাহাটী ১৯৯১, পৃষ্ঠা ৫৯)।

নিত্য পৰিৱৰ্তিত উপনিৱেশিক আৰ্থ- সামাজিক পৰিস্থিতিত পৰ্যায়ক্ৰমে নতুন সা সুবিধাবোৰৰ প্ৰসাৰ ঘটা তথা পশ্চিমীয়া শিক্ষা গ্ৰহণ আৰু বিস্তাৰৰ জৰিয়তে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীটোৰ মাজেদি এক নতুন সামাজিক দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰকাশ ঘটিছিল। যাৰ ফলত সামন্তীয় ঐতিহ্যৰ লগত এওঁলোকৰ যোগাযোগ ক্ষীণ হৈ আহিছিল। প্ৰসংগটো আমি ড' ৰাজেন শইকীয়াৰ গৱেষণামূলক মূল্যায়নৰ ওপৰত ভেঁজা দি উত্থাপন কৰিব খুজিছো। "The emergence of the Assamese middle class in the second half of the nineteenth century was the permanent and positive legacy of British rule. Unlike other social classes

such as the priests the peasants and the pensioners of the old nobility the middle class had no inseparable link with the past They had no nobility pride in them In a sense they marked a rupture with the past [Rajen Saikia Social and Economic History of Assam 1853 1921 New Delhi 2000 P 159] অৰ্থাৎ মানসিক, সাংস্কৃতিকভাবে অতীতৰ লগত বিচ্ছেদকৰণ আছিল শ্ৰেণীটোৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য। ইয়াৰ উৎস সম্পৰ্কত তেওঁ আকৌ লিখিছে যে The Assamese middle class was the compound product of colonial bureaucracy English education and tea industry It is indissoluble Though the three components played mutually supportive, the social formation of the class was flexible and it was capable of absorbing newer elements It was a process not an event [Rajen Saikia Social and Economic History of Assam 1853 1921 New Delhi 2000 পৃষ্ঠা ১৬৩]। ৬ শইকীয়াই তথ্যসমৃদ্ধ আলোচনাৰে দেখুৱাইছে যে মধ্যযুগৰ অসমীয়া সমাজখনত বিশেষ ভূমিকা থকা সত্ৰ অনুষ্ঠান বা মৌজাদাৰৰ পৰিয়াল আদিৰ সামন্ত তান্ত্ৰিক অভিজাত ঐতিহ্যৰ লগতে নতুন সামাজিক শ্ৰেণীটোৰ উৎস প্ৰত্যক্ষভাবে জড়িত নাছিল। ইয়াৰ বিপৰীতে মধ্যবিত্তৰ লগত গভীৰভাবে সংযোগ হৈছিল নগৰীয়া বৈশিষ্ট্যৰহে। [Rajen Saikia Social and Economic History of Assam 1853 1921 New Delhi 2000 পৃষ্ঠা ১৬২]। আনফালে সৰ্বসাধাৰণৰ কাৰণে শিক্ষা নহ'লেও পশ্চিমীয়া শিক্ষাৰ ক্ষেত্ৰখন কেৱল দুই এটা অভিজাত অনুষ্ঠানৰ মাজতে সীমাবদ্ধ হৈ থকা নাছিল, নতুন যুগৰ সা-সুবিধা গ্ৰহণ কৰিব খোজা বহল অংশ এটালৈ পৰ্যায়ক্ৰমেই প্ৰসাৰিত হৈছিল। [Rajen Saikia Social and Economic History of Assam 1853 1921 New Delhi 2000 পৃষ্ঠা ১৬৩]।

ওপৰৰ আলোচনাই স্পষ্ট কৰি দিয়া দিশটো হ'ল যে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীটোৰ বিকাশৰ এক উদাৰ আৰু গণতান্ত্ৰিক ভিত্তি আছিল। পুৰণাৰ লগত সম্পৰ্ক থাকিলেও, সামন্তবাদী ধ্যান ধাৰণাৰ মাজৰ পৰা ওলাই আহিলেও সামন্তবাদী অভিজাত ঐতিহ্যৰ লগত মধ্যবিত্তই গভীৰ সংযোগ ৰক্ষা কৰি আহিছিল বুলি কোৱাটো যুক্তিসংগত নহয়। এই প্ৰসংগতে মধ্যবিত্তৰ সাম্ৰাজ্যবাদৰ প্ৰতি আপোচমুখী চৰিত্ৰৰ বিষয়টোও তেওঁলোকৰ সামন্ততান্ত্ৰিক চেতনাৰ লগত যুক্ত কৰাটো ইতিহাস সন্মত হ'ব নোৱাৰে। ইয়াৰ উপৰিও সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধিতাৰ প্ৰশ্নটোৱেও তেওঁলোকৰ সামাজিক স্থিতিৰ ক্ষেত্ৰত নিৰ্ণায়ক ভূমিকা ল'ব নোৱাৰে। সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিটো কথাটো আলোচনা কৰিব পাৰি। ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ পুৰধা ব্যক্তিসকলেও সাম্ৰাজ্যবাদী চৰকাৰৰ প্ৰতি গভীৰ আনুগত্য প্ৰকাশ কৰিও সংস্কাৰবাদী প্ৰচেষ্টাৰে ভাৰতীয় সমাজখনৰ আমূল পৰিৱৰ্তনৰ বাবে বিভিন্ন আঁচনি গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু এইক্ষেত্ৰত তেওঁলোকৰ বিফলতাৰ কাৰণ দৰ্শাই ঐতিহাসিক কে এন পাণিকাৰে লিখিছে – However the inability to grasp the contradiction between British imperialism and the interest of the Indian people bled the intellectuals to believe that this transformations would occur within the colonial political frame work– a false conciousness created primarily by the influence of the bourgeois liberal ideologies disseminated by the colonial rulers and internalized by the intellectuals [K N Panikar Culture, Ideology Hegemony Intellectual and Social Conciousness in Colonial India

New Delhi 1998 P 25] এওঁলোকৰ মাজত থকা ভ্ৰান্তচেতনা, দ্বিধাগ্ৰস্ততা, সংশয় আদিৰ কাৰণ বিচাৰিলে আমি প্ৰকৃত ঐতিহাসিক পটভূমিত বুদ্ধিজীৱী ইতিহাস পৰ্যালোচনা কৰিব লাগিব। এটা কথা পাহৰিলে নচলিব যে ঊনবিংশ শতিকাৰ ভাৰতীয় মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীটো এটা বিকাশশীল বুৰ্জোৱা ব্যৱস্থাৰ অংগাগী (organic) নাছিল, বৰঞ্চ এওঁলোকে, সামন্ততান্ত্ৰিক সমাজ এখন সাম্ৰাজ্যবাদৰ অধীনত পৰ নিৰ্ভৰশীল পুঁজিবাদী ব্যৱস্থা এটালৈ উত্তৰণৰ সময় চোৱাত উদাৰ নৈতিক বুৰ্জোৱা ভাবাদৰ্শ মূল্যবোধ গ্ৰহণ কৰি এক বিকাশ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছিল। [K N Panikar Culture Ideology Hegemony Intellectual and Social Eonciousness in Colonial India New Delhi 1998 P 25 পৃষ্ঠা ৩৩]

অসমীয়া সমাজৰ সংস্কাৰধৰ্মী প্ৰচেষ্টা এটা আনন্দৰাম ঢেকীয়াল ফুকনৰ দিনৰ পৰাই আৰম্ভ হৈছিল। এজন সুদক্ষ চৰকাৰী বিষয়া হিচাপে প্ৰশাসনিক সংস্কাৰৰ বাবে মিলচৰ ওচৰত দাখিল কৰা আবেদনখন অতি তথ্যসমৃদ্ধ দলিল ৰূপে আজিলৈকে স্বীকৃতি পাই আহিছে। আনন্দৰামে জগদীশ্বৰক প্ৰাৰ্থনা কৰাৰ ছলেৰে তেওঁ অসমীয়া সমাজখনৰ আমূল পৰিবৰ্তনৰ বাবে জনগণক উৎসাহিত কৰাৰো চেষ্টা কৰিছিল। উদাৰনৈতিক বুৰ্জোৱা চিন্তা ধাৰাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰে তেওঁ আছিল প্ৰথম প্ৰবক্তা। কিন্তু এই জাতীয়তাৰ আদৰ্শই সংখ্যাগৰিষ্ঠ অসমীয়া জনগণক আকৰ্ষিত কৰিব পৰা নাছিল। তেওঁৰ সপোন বাস্তৱত পৰিণত নোহোৱাৰ কাৰণ দৰ্শাই ড° বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্যই লিখিছে "এইটো যে এখন উন্নত পুঁজিবাদী সমাজ গঢ়াৰ সপোন আছিল সেই বিষয়ে বিন্দু মাত্ৰাও সন্দেহ নাই। কিন্তু ই এটা প্ৰাৰ্থনাস্বৰূপহে। ব্ৰিটিছ সাম্ৰাজ্যবাদীসকলে যে কৃষিৰ উন্নয়ন কুটিৰ শিল্পৰ বিকাশ আৰু মণিৰাম দেৱানৰ দৰে উদ্যোগী লোকক উদ্যোগ স্থাপনত বাধা দিছিল, সেই কথাৰ সাৰমৰ্ম তেওঁ বুজিব পৰা নাছিল। (বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য : ডেৰশ বছৰৰ অসমীয়া সংস্কৃতিত এভুমুকি, গুৱাহাটী ১৯৭৮, পৃষ্ঠা ১৫)। আধুনিকতাৰ অগ্ৰদূত ঢেকীয়াল ফুকনে অৱশ্যে সাম্ৰাজ্যবাদৰ নগ্ন চৰিত্ৰটো বুজি নোপোৱা বা বুজিবলৈ চেষ্টা নকৰাটো বিশেষ অস্বাভাৱিক কথা নহয়। কিন্তু গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাটো হ'ল — সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিৰ ক্ষেত্ৰত, অসমত ব্ৰিটিছ ৰাজ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ পাছৰ প্ৰায় ছটামান দশকলৈকে অসমীয়া মধ্যবিত্তই অসমীয়া জাতিৰ উন্নতিৰ বাবে কোনো বাস্তৱ পদক্ষেপ ল'ব পৰা নাছিল। বেছিভাগ ক্ষেত্ৰতেই ঢেকীয়াল ফুকনৰ প্ৰাৰ্থনাৰ দৰে অসমীয়া বুদ্ধিজীৱীসকলৰ সমাজসংস্কাৰৰ প্ৰচেষ্টা ব্যক্তিগত পৰিসৰৰ মাজত আবদ্ধ আছিল। ইয়াৰ মূল কাৰণ আছিল তেওঁলোকৰ শ্ৰেণীগত ভিত্তি দুৰ্বল হোৱাটো। ড° মনোৰমা শৰ্মাৰ তথ্যসমৃদ্ধ আলোচনাই দেখুৱাইছে যে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ দশকটোৰ পৰাহে অসমীয়া মধ্যবিত্তই সচেতনভাৱে নিজক সংগঠিত কৰি অসমীয়া সমাজত বিশেষ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি গৈছিল। ইয়াৰ সমল প্ৰয়োগ দেখা গৈছিল ১৮৯৩ চনৰ কৃষক বিদ্ৰোহৰ সময়ত। কৃষকসকলে প্ৰথমবাৰৰ বাবে চৰকাৰী খাজনা বৃদ্ধিৰ প্ৰতিবাদ জনাই চৰকাৰলৈ প্ৰেৰণ কৰা বিভিন্ন আবেদন পত্ৰসমূহ এই শ্ৰেণীৰ দ্বাৰাই প্ৰস্তুত কৰা হৈছিল বুলি ভবাৰ থল আছে। কাৰণ ঊনবিংশ শতিকাৰ সীমিত শিক্ষাৰ বিস্তাৰৰ পৰিৱেশত কৃষকৰ বাবে সেইয়া সম্ভৱ নাছিল। এই পটভূমিতে কৃষক বিদ্ৰোহৰ পৰম্পৰাগত নেতৃত্বত থকা 'ৰাইজৰ মেল' অনুষ্ঠানটোৱেও সংস্কাৰমুখী মধ্যবিত্ত নিয়ন্ত্ৰিত 'ৰায়ত সভা'লৈ বাট এৰি দিছিল। [Manorama Sharma Social and Economic Change in Assam Middle Class Hegemony Delhi 1990, P- 140] এই পৰিৱৰ্তনৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ কাৰণটো আছিল তুলনামূলকভাৱে দুৰ্বল মধ্য শ্ৰেণীয়ে কৃষকসকলৰ সমৰ্থন

আদায় কৰি তেওঁলোকৰ শ্ৰেণীগত ভিত্তি সবল কৰিব বিচৰাটো। ইয়াৰ উপৰিও ড° শৰ্মাই ভাবে যে গ্ৰাম্য জীৱনৰ লগতে অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ নিবিড় সম্পৰ্কৰ বাবে কৃষি খণ্ডলৈ তেওঁলোকৰ নেতৃত্ব সহজেই প্ৰসাৰিত হোৱাত সহায় হৈছিল। [Rajen Saikia : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ২৩৩] ড° ৰাজেন শইকীয়াই অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ লগত গ্ৰাম্য জীৱনৰ সম্পৰ্কৰ দিশটোৰ প্ৰতি বিশেষ উৎসাহ নেদেখুৱালেও শ্ৰেণী হিচাপে মধ্যবিত্তৰ পূৰ্ণতা প্ৰাপ্তি তথা প্ৰাধান্য বিস্তাৰৰ ক্ষেত্ৰত দ্বিমত প্ৰকাশ কৰা নাই। "By the end of the nineteenth century the presence of the middle class was felt as a major social phenomenon in Assam." [Manorama Sharma : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা- ১৪৬]।

আৰ্থিক ভিত্তি যিয়েই নহওক, ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালৰ পৰা বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম দুটামান দশকৰ ভিতৰত অসমীয়া সামাজিক জীৱনত এই শ্ৰেণীটোৱে নিৰংকুশ প্ৰাধান্যতা লাভ কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়ৰ অসমত নব্য ৰাজনৈতিক চিন্তাধাৰাৰ উন্মেষৰ প্ৰসংগত ইয়াৰ আধিপত্যকামী চৰিত্ৰৰ কথা উল্লেখ কৰিব লাগিব। "It is thus clear that by the first decade of the twentieth century the newly emerged middle class had risen to a position of dominance in the Assamese society and this dominance became more and more pronounced during the course of the next few decades and in the post independent period. This appears to be a peculiar phenomenon, where a non-ruling class, and that too a class which was economically not very dominant either could dominate a society in this particularly. There is no other way to explain this dominence except to call it hegemony. [Rajen Saikia · উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ১৯৪]।

এচাম বস্তুনিষ্ঠ গৱেষকে অৱশ্যে অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ এই আধিপত্যকামী ভূমিকা ঠেক প্ৰাদেশিক দৃষ্টিভংগীৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত বুলি ক'ব খোজে। কাৰণ ১৮৮৯ চনৰ পৰা প্ৰকাশিত হোৱা **জোনাকী** আলোচনীৰ পাততে বাংলা আধিপত্যৰ বিৰুদ্ধে অসমীয়া ভাষাৰ উন্নতিৰ জৰিয়তে অসমীয়াৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰামো সচেতন আৰু পৰিকল্পিতভাৱে আগবাঢ়ে। এই পটভূমিতে, অসমীয়া ভাষা ১৮৩৬ চনৰ পৰা কাছাৰী, বিদ্যালয়ৰ পৰা বাহিৰ কৰি দিয়া ঘটনাটো 'বঙালী আমোলৰ ষড়যন্ত্ৰ'ৰূপে অভিহিত হোৱা জনপ্ৰিয় বঙালী বিদ্বেষৰ ধাৰণা ১৯১৭ চনত অসম সাহিত্য সভা জন্ম হোৱাৰ পাছৰ পৰা বিশেষ প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে। সাম্প্ৰতিক বস্তুনিষ্ঠ গৱেষণাই স্পষ্ট কৰি দেখুৱাইছে যে ঊনবিংশ শতিকাৰ ভাষা সম্পৰ্কীয় বিবাদৰ মূল ভিত্তি আছিল সাম্ৰাজ্যবাদী কৌশলহে। ইয়াত বঙলা আমোলাৰ বিশেষ হাত নাছিল। সিদ্ধান্তটো মানি লৈও এটা প্ৰশ্ন অৱতাৰণা কৰিব পাৰি। অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ ভাষা কেন্দ্ৰিক আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰাম কেৱল প্ৰাদেশিক বা সাম্ৰদায়িকেই আছিল নেকি? ইয়াৰ কোনো ঐতিহাসিক বা বাস্তৱ ভিত্তি নাছিল নেকি? বিষয়টো পৰিষ্কাৰ কৰিবৰ বাবে আমি ড° অপূৰ্ব বৰুৱাৰ তথ্যসমৃদ্ধ আলোচনালৈ আঙুলিয়াব খুজিছো। তেওঁ দেখুৱাইছে যে অসমীয়া ভাষা আদালতৰ পৰা বাজ কৰাটো কেৱল সাম্ৰাজ্যবাদী বিভাজন নীতিৰ অংগ বুলি ক'লে ভুল কৰা হ'ব। সেই সময়ৰ অসমত থকা বঙালী এলিট শ্ৰেণী আৰু বংগত থকা তেওঁলোকৰ অনুষংগী সকলেও উক্ত চৰকাৰী নীতিটোৰ গ্ৰহণত অৰিহণা যোগাইছিল। [সবিশেষ তথ্যৰ বাবে- Milton. S. Sangma. Edited : Essays on North East India, New Delhi 1994, PP. 253-257]. ইয়াৰ উপৰিও

ঊনবিংশ শতিকাত অসমলৈ অহা ১৮৭৪ চনত চিলেটৰ দৰে বঙালী সংখ্যাগৰিষ্ঠতা থকা অঞ্চল এটা অসমৰ লগত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা ঘটনাই অসমত অসমীয়া সংখ্যালঘু হোৱাৰ আশংকা কৰিছিল অসমীয়া মধ্যবিত্তই। ইতিমধ্যে শিক্ষিত অসমীয়াৰ চাকৰিৰ সংৰক্ষণৰ বাবেও ১৮৮৪ চনৰ পৰা যোৰহাট সাৰ্বজনিক সভাই মাত মাতি আহিছিল।[সবিশেষ তথ্যৰ বাবে- Milton. S. Sangma Edited : Essays on North East India, New Delhi 1994, পৃষ্ঠা ২৫৭-২৫৮] সম্ভৱতঃ প্ৰব্ৰজনৰ আশংকাৰে ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে অসমীয়া জাতীয়তাবাদী চেতনাৰ বিকাশত বিশেষ অৰিহণা যোগাইছিল আৰু এনে জটিল পৰিস্থিতিত 'the fear of losing national identity and the need to develop national conciousness exercised the minds of the advanced sections of teh Assamese people. [সবিশেষ তথ্যৰ বাবে- Milton. S. Sangma. Edited . Essays on North East India, New Delhi 1994, পৃষ্ঠা ২৬০] সামগ্ৰিকভাৱে অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ এই মানসিক উত্তৰণ আৰু জাতীয় মুক্তি আন্দোলনত অংশ গ্ৰহণৰ প্ৰক্ৰিয়া সম্ভৱ হৈ উঠিলগৈ বিভিন্ন ঘটনা প্ৰৱাহৰ মাজেৰে।

(২) ৰাজনৈতিক পটপৰিৱৰ্তন

বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্ধত, ১৯০৩ চনত আসাম এছ'ছিয়েছনৰ জন্মলগ্নৰ পৰা ১৯২৯ চনত আসাম প্ৰাদেশিক কংগ্ৰেছ কমিটী গঠনৰ মাজৰ সময়ছোৱাই ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত ৰাজনৈতিক চিন্তা-চেতনাৰ প্ৰসাৰ আৰু মধ্যবিত্তৰ মানসিক উত্তৰণৰ সন্ধিক্ষণৰ যুগ বুলি অভিহিত কৰিব পাৰি। ড° অনুৰাধা দত্তই লিখিছে, "The nineteenth century left a very rich legacy of national movements as a beaconlight for organised political associations which took shape in the first two decades of the twentieth century [Anuradha Dutta Assam in the Freedom movement. Calcutta 1991, P-40] বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্ধত জাতীয় সচেতনতাৰ বিকাশৰ সকলোবোৰ দিশ আসাম এছ'ছিয়েছনক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই সম্ভৱ হৈছিল। ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে অসমত ভূমি ৰাজহৰ অত্যাধিক বৃদ্ধিৰ বিৰুদ্ধে চৰকাৰী প্ৰতিনিধিৰ আগত প্ৰতিবাদ সাব্যস্ত কৰিবলৈ মাণিকচন্দ্ৰ বৰুৱাৰ নেতৃত্বত প্ৰায় ৪০ জন শিক্ষিত মধ্যবিত্ত সংগঠিত হোৱাৰ মাজেৰেই নতুন সংগঠনটোৰ জন্ম হোৱাৰ বাট মুকলি হয়। ৰাজা প্ৰভাত চন্দ্ৰ বৰুৱা আছিল ইয়াৰ প্ৰতিষ্ঠাপক সভাপতি। সেইসময়ৰ পৰা ১৯১৫ চনলৈ সম্পাদকৰ পদ অলংকৃত কৰা মাণিক চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ আত্মত্যাগৰ মাজেৰে অনুষ্ঠানটোৰ সাংগঠনিক বিস্তাৰ ক্ষিপ্ৰতৰ হৈ উঠে।[Anuradha Dutta Assam in the Freedom movement Calcutta 1991,পৃষ্ঠা ৫১-৫২] এক কথাত ক'বলৈ গ'লে, ইতিহাসৰ সচেতনতাৰে সংগঠিত হোৱা অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ এইখনেই প্ৰথম সুপৰিকল্পিত ৰাজনৈতিক মঞ্চ বুলি ক'লে ভুল কোৱা নহ'ব। স্বাভাৱিকতে ইয়াৰ চৰিত্ৰ আছিল [illegible]— 'It served to show that the Association was not a sectarian organisation. Indeed it was the common forum of different sections of the people seeking articulation through the educated community'. [Anuradha Dutta : Assam in the Freedom movement. Calcutta 1991, পৃষ্ঠা ৫২] অৱশ্যে চৰিত্ৰৰ ফালৰ পৰা ই তেতিয়াও আছিল সাৰ্বজনিক সভাৰ সমগোত্ৰীয়। সাম্ৰাজ্যবাদৰ লগত সংঘাতলৈ

অহা কোনো নীতি সংগঠনটোৱে গ্ৰহণ কৰা নাছিল। আশা কৰা মতেই সাংবিধানিক সংস্কাৰ, আবেদন-নিবেদন প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ আদিৰ জৰিয়তেই সামাজিক বৈষম্য আঁতৰোৱাৰ বাবে ই কাৰ্যসূচী গ্ৰহণ কৰিছিল। [Anuradha Dutta : Assam in the Freedom movement Calcutta 1991]

অৱশ্যে আসাম এছ'ছিয়েছনৰ মাজতে নতুনৰ বীজ অংকুৰিত হৈ আছিল। পৰিৱৰ্তিত দ্ৰুত পৰিস্থিতিৰ কথা উল্লেখ কৰি বিজনলাল চৌধুৰীয়ে লিখিছে, "এই বিশেষ আৱৰ্তত অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ যাত্ৰাপথত এদল নতুন যুৱনায়কে নেতৃত্ব দিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। ইতিহাসৰ যেন পটপৰিৱৰ্তন হ'ল। এই নতুন যুগৰ নায়কসকল হ'ল চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, অম্বিকাচৰণ ৰায়চৌধুৰী, নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ, কুলধৰ চলিহা, তৰুণ ৰাম ফুকন আদি। আসাম এছ'ছিয়েছনৰ ভিতৰতেই এইসকল তীব্ৰ চেতনাসম্পন্ন বুদ্ধিজীৱী সক্ৰিয় হৈ আছিল আৰু অতীতত এই সকল প্ৰবীণ নেতা জগন্নাথ-মাণিক-প্ৰভাতৰ পদাংক অনুসৰণ কৰিছিল। তথাপি তেওঁলোকেই ইতিহাস দেৱালত কি লিখি থৈ গৈছে— পঢ়িবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। [শ্ৰীবিজনলাল চৌধুৰী ঃ জোনাকীৰ আলোড়ন। গুৱাহাটী ১৯৯৩, পৃষ্ঠা ১৫৬]

এছ'ছিয়েছনৰ বুকুতে ৰাজনৈতিক পৰিৱৰ্তন ঘটিছিল তাত অৰিহণা যোগাইছিল দেশৰ ৰাজনৈতিক ঘটনাপ্ৰবাহে। ইয়াৰ ভিতৰত গুৰুত্বপূৰ্ণ আছিল বংগবিভাজন (১৯০৫) আৰু ইয়াৰ বিৰুদ্ধে হোৱা উত্তাল জনজাগৰণ। অৱশ্যে উক্ত আঁচনিখনৰ বিভিন্ন দিশ প্ৰতিবাদ কৰিও তথা অসমৰ সুকীয়া ভৌগোলিক, সাংস্কৃতিক অস্তিত্ব বজাই ৰখাৰ দাবে মত পোষণ কৰিও এছ'চিয়েচনে ১৯০৬-১২ চনৰ ভিতৰত বংগত হোৱা প্ৰবল জনজাগৰণৰ আদৰ্শৰে ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত কোনো ধৰণৰ বৃটিছ বিৰোধী উত্থানৰ নেতৃত্ব দিয়াৰ সাহস গোটাব নোৱাৰিলে। [Anuradha Dutta উল্লেখিত গ্ৰন্থ পৃষ্ঠা - ৫৩] অৱশ্যে এছ'ছিয়েছনৰ প্ৰত্যক্ষ নেতৃত্বৰ অবিহনেই ব্ৰহ্মপুত্ৰউপত্যকাৰ বিভিন্ন অঞ্চলত গণ আন্দোলন সংগঠিত হোৱাৰ উপৰিও কিছুমান বিশেষ স্থানত প্ৰতিবাদ সভা আদি অনুষ্ঠিত হৈছিল। [Anuradha Dutta . উল্লেখিত গ্ৰন্থ পৃষ্ঠা ৫৪] পৰিস্থিতিটোৱে বেছিকৈ প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ তৰুণচামক। বিশেষকৈ সেইসময়ৰ বংগৰ ছাত্ৰ সমাজৰ বৈপ্লৱিক কাৰ্যসূচীয়ে এওঁলোককো দেশমাতৃৰ আহ্বানত ৰাজপথলৈ ওলাই আহিবলৈ প্ৰেৰণা দিছিল। বিদেশী বস্ত্ৰ বৰ্জন কৰি স্বদেশী মন্ত্ৰ অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ প্ৰচাৰ কৰাত ছাত্ৰ সমাজে বিশেষ অৰিহণা যোগাইছিল। বিশেষকৈ গুৱাহাটীত সংগঠিত হোৱা ছাত্ৰসকলৰ ভিতৰত অন্যতম আছিল অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী। প্ৰথম অৱস্থাত নিধিৰাম দাসৰ কেপ্টেইন ছেক্ৰেটৰী পাতি ছাত্ৰসকলে 'সেৱা সংঘ' নামে এটা অনুষ্ঠান খুলিছিল। বিষ্ণুৰাম মেধি, অম্বিকাগিৰি, ত্ৰিগুণা বৰুৱা, গণেশ দাসগুপ্ত, ধীৰেশ্বৰ ভট্টাচাৰ্য তথা অন্যান্য সদস্যসকলে সেৱা সংঘত মনপ্ৰাণ লগাই অসমৰ পৰা বৃটিছ শাসন উচ্ছেদ কৰি দেশ স্বাধীন কৰাত ব্ৰতী হৈছিল। কিন্তু দিনৰ পাছতে চৰকাৰী দমনমূলক ব্যৱস্থা বাঢ়ি যোৱাৰ লগে লগে ছাত্ৰ আন্দোলন সন্ত্ৰাসবাদৰ ফালেলৈ ঢাল খালে। বিশেষকৈ বংগৰ অনুশীলন সমিতি নামে এনাৰ্কিষ্ট পাৰ্টি সংগঠনৰ আৰ্হিত অসমতো সন্ত্ৰাসবাদী দল গঠনত সকলোতকৈ উৎসাহী আছিল অম্বিকাগিৰি। তেওঁ বিনন্দ বৰুৱা, ত্ৰিগুণা বৰুৱা, বঙ্কিম বৰা আদিৰ সহযোগত স্বাধীনভাৱে এনাৰ্কিষ্ট দল গঠন কৰাৰ কামত লাগি যায়। বিভিন্ন ধৰণৰ সন্ত্ৰাসবাদী কাৰ্য-কলাপৰ মাজেৰে দলটো কিছুদিনলৈ প্ৰভাৱশালী হৈ আছিল যদিও প্ৰবীণ উদ্যোক্তা অম্বিকাগিৰিৰ ওপৰত পুলিচৰ জোৰ দৃষ্টি পৰাত তেওঁ বৰপেটাত অন্তৰীপ হৈ থাকিবলগীয়া হয়। (ৰমেশ কলিতা ঃ ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত অসমীয়া ছাত্ৰৰ ভূমিকা

(১৮২৮ ১৯৪৭), নলবাৰী ১৯৮৬, (পৃষ্ঠা ২৫-২৭) ড' ৰমেশ কলিতাই উল্লেখ কৰিছে যে অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ মনত উদয় হোৱাৰ আগতেই ছাত্ৰসকলৰ মনতহে দেশমাতৃকাৰ স্বাধীনতাৰ উদ্যোগ জাগি উঠিছিল।(ৰমেশ কলিতা : ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত অসমীয়া ছাত্ৰৰ ভূমিকা (১৮২৬-১৯৪৭), নলবাৰী ১৯৮৬,পৃষ্ঠা ২৬) সম্ভৱতঃ প্ৰবীণ বুদ্ধিজীৱীসকলৰ লগত ছাত্ৰসকলৰ শ্ৰেণী স্বাৰ্থৰ বিশেষ পাৰ্থক্যঃ নাছিল, কিন্তু চাকৰি-বাকৰি আদিৰ দ্বাৰাই বান্ধ খাই নথকা বাবে এওঁলোকে অধিক সক্ৰিয়ভাৱে সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে থিয় হৈ প্ৰবীণ চামৰ জড়তাও ভাঙিব পাৰিছিল। অম্বিকাগিৰিৰ ওপৰত পুলিচৰ কোপ দৃষ্টি পৰাৰ লগে লগে। অসমত সন্ত্ৰাসবাদী আন্দোলনৰ গতি স্তিমিত হৈ আহিব ধৰিলে। ইয়াৰ উপৰিও কোনো নিৰ্দিষ্ট কাৰ্যপন্থা নোহোৱাকৈ কোনো ধৰণৰ বৈপ্লৱিক আদৰ্শই সমাজত বেছি দিন জীয়াই থাকিব নোৱাৰে। যি কি নহওক, ছাত্ৰসকলৰ মাজত জাগ্ৰত হোৱা দেশপ্ৰেম আৰু আলোড়নৰ মাজতেই চন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ উৎসাহী প্ৰচেষ্টাৰ মাজেৰে ১৯১৬ চনৰ ২৫ ডিচেম্বৰৰ দিনা আসাম এছ'ছিয়েছনৰ মণ্ডপতে 'অসমীয়া ছাত্ৰৰ সাহিত্য সন্মিলন' প্ৰতিষ্ঠা হয়। পাছলৈ ইয়াৰ নাম ৰখা হয় অসম ছাত্ৰ সন্মিলন।(ৰমেশ কলিতা ঃ ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত অসমীয়া ছাত্ৰৰ ভূমিকা (১৮২৬ ১৯৪৭), নলবাৰী ১৯৮৬ পৃষ্ঠা ৩১ ৩২) নিঃসন্দেহে প্ৰথম অৱস্থাত ছাত্ৰ সন্মিলনৰ চৰিত্ৰ আছিল আপোচমুখী। অগ্ৰণী প্ৰবীণ চামে ছাত্ৰসকলক ৰাজনৈতিক আন্দোলন আনকি ৰাজনৈতিক আলাপ আলোচনাৰ পৰাও সম্পূৰ্ণ বাহিৰত ৰখাৰহে চেষ্টা কৰিছিল।(ৰমেশ কলিতা ঃ ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত অসমীয়া ছাত্ৰৰ ভূমিকা (১৮২৬ ১৯৪৭) নলবাৰী ১৯৮৬ পৃষ্ঠা ৩২) অৱশ্যে পাছলৈ ছাত্ৰসকলে অসমৰ ৰাজনীতিৰ পট পৰিৱৰ্তনত নিৰ্ণায়ক ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিলগৈ।

আচলতে অসমত ছাত্ৰসকলৰ সামাজিক জীৱনত অংশ গ্ৰহণে এছ'ছিয়েছন'ৰ সামাজিক, ৰাজনৈতিক কৰ্মসূচীত নতুন মাত্ৰা সংযোজন কৰিলে। উক্ত সংগঠনটোৰ তৎপৰতাতে অন্যান্য সাংবিধানিক সা সুবিধাৰ জৰিয়তে ১৯১৯ চনত ৰাজ্যখনে পূৰ্ণ মৰ্যাদা লাভ কৰিব পৰাটো প্ৰবীণ নেতাসকলৰ বাবে আছিল এক বিৰল কৃতিত্ব।(Anuradha Dutta উল্লেখিত গ্ৰন্থ পৃষ্ঠা ৫৯) ইয়াৰ উপৰিও বংগ আন্দোলনৰ সময়ৰ পৰা ঘটা বিভিন্ন ঘটনাৱলী যেনে ১৯০৭ চনত কংগ্ৰেছৰ মাজত বিভাজন সাংবিধানিক বিকাশ হ'মৰুল আন্দোলন ১৯১৯ চনৰ আইনৰ বিফলতা ৰাওলাত আইন গ্ৰহণ জালিবানাবাগ হত্যাকাণ্ড আদিয়ে ভাৰতৰ ৰাজনীতিত যি উত্তপ্ত পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰিছিল তাৰ পৰা এছ'ছিয়েছন বাহিৰত নাছিল। এনে পৰিস্থিতিত হিন্দু মুছলমান ঐক্য আৰু গান্ধীজীৰ সক্ৰিয় প্ৰভাৱে ভাৰতবৰ্ষত সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধী আন্দোলনে এক নতুন মোৰ ল'লে। ১৯২০ চনৰ ৪-৯ ছেপ্তেম্বৰলৈ কলিকতাত বহা কংগ্ৰেছৰ বিশেষ অধিবেশনত গান্ধীজীয়ে অসহযোগৰ প্ৰস্তাৱ দাঙি ধৰে আৰু একে চনৰে ডিচেম্বৰ মাহত বহা নাগপুৰ অধিবেশনত শান্তিপূৰ্ণ আৰু বৈধ উপায়েৰে স্বৰাজ লাভ কৰাটোৱে ভাৰতীয় জনগণৰ সাম্ৰাজ্যবাদৰ বিৰুদ্ধে মূল লক্ষ্য বুলি ঘোষণা কৰা হয়।

এনে পৰিস্থিতিত আসাম এছ'ছিয়েছনে লোৱা ভূমিকাৰ ওপৰতে অসমীয়াৰ জাতীয় তথা ৰাজনৈতিক ভৱিষ্যতৰ প্ৰশ্নটো নিহিত হৈ আছিল। ইয়াৰ সহকাৰী সাধাৰণ সম্পাদক চন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ নেতৃত্বত নবীনচামে তৎকালীনভাৱে জাতীয় আন্দোলনৰ দাবীৰ প্ৰতি সমৰ্থন জনালে। ইতিমধ্যে কেইবাজনো সদস্যই কলিকতা আৰু নাগপুৰ অধিৱেশনত অংশগ্ৰহণ কৰি আহিছিল। সামগ্ৰিকভাৱে সংগঠনটোৰ সদস্যসকলে প্ৰাদেশিক দৃষ্টিভংগী সলনি কৰি জাতীয় আন্দোলনৰ

লগত জড়িত হৈ পৰাৰ পক্ষে মত পোষণ কৰে। ১৯২০ চনৰ ১১ চেপ্তেম্বৰত গুৱাহাটীত অনুষ্ঠিত ইয়াৰ বিশেষ সভাত স্বৰাজ লাভৰ বাবে চৰকাৰৰ লগত অসহযোগৰ প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰা হয়। (Anuradha Dutta উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৬০) এতিয়াৰ পৰা অসমীয়া মধ্যবিত্তই সৰ্বভাৰতীয় চেতনাৰ মাজেৰেই স্থানীয় সমস্যাবোৰ সমাধানৰ দাবীত অগ্ৰসৰ হ'ল। এছ'ছিয়েছনে লাভ কৰিলে এক নতুন পৰিচয় "The Assam Association wholly identified itself with the aims and objectives of the congress and it became defunct with the foundation of the Assam Provincial Congress in June 1921 (Anuradha Dutta উল্লেখিত গ্ৰন্থ)

(৩) জাতীয় কংগ্ৰেছৰ গণতান্ত্ৰিক ভিত্তি ঃ

এনেকৈয়ে অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ শ্ৰেণী আধিপত্যৰ লগত জাতীয় কংগ্ৰেছৰ ৰাজনৈতিকজড়িত হৈ পৰিল। ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত ৰাজনৈতিক চেতনা প্ৰসাৰৰ ই এক পৰিপূৰ্ণ ৰূপ। গান্ধীৰ যুগত ব্যাপক গণভিত্তি লাভ কৰা ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছৰ আধিপত্যকামী সংগ্ৰামৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়ে অধ্যাপক বিপান চন্দ্ৰই লিখিছে, "By hegemonic struggle, we mean a struggle for the minds and hearts of men and women so that the nationalist influence would continously grow among the people through different channels and through the different phases and stages of the national movement." (Bipan Chandra and others, India's Struggle for Independence New Delhi 1988, পৃষ্ঠা ৫০৭) কংগ্ৰেছৰ এই আধিপত্যকামী কৌশল ৰচনা কৰা হৈছিল ভাৰতত প্ৰতিষ্ঠিত ঔপনিৱেশিক শাসনৰ জটিলতাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত। ই সম্পূৰ্ণৰূপে দমনমূলক নাছিল, তাৰ বিপৰীতে আছিল আধা আধিপত্যকামী — যাৰ ভিত্তি আছিল সীমিত অৰ্থত আইনৰ শাসন, আমোলাকেন্দ্ৰিক প্ৰশাসন, সাংবিধানিক সংস্কাৰ, শিল্প বিস্তাৰ, সমাজ সংস্কাৰ ইত্যাদি। (Bipan Chandra Indian National Movement The Lovg– Term Dynamics New Delhi, 1989 P-3) গান্ধীৰ যুগত — "the national movement derived its entire force from the militancy and self-sacrificing spirit of the masses" (Bipan Chandra Indian National Movement The Lovg– Term Dynamics New Delhi, 1989 পৃষ্ঠা ১) প্ৰথম অৱস্থাত ৰেডিকেল জাতীয়তাবাদী বুদ্ধিজীৱীসলৰ কাৰ্যসূচীৰ দ্বাৰা আৰম্ভ হৈ পৰ্যায় ক্ৰমে জাতীয় আন্দোলনে যুৱক সমাজ, নাৰীসমাজ, চহৰীয়া ক্ষুদ্ৰ (petty) বুৰ্জোৱা, চহৰ আৰু গাঁৱৰ দুখীয়াজন, চহৰীয়া আৰু গাঁৱলীয়া কাৰিকৰ (Artisans), সংখ্যা গৰিষ্ঠ কৃষক আৰু ক্ষুদ্ৰ মাটিৰ মালিক আদিকো সংগঠিত কৰাত সফল হৈছিল। (Bipan Chandra : Indian National Movement. The Lovg– Term Dynamics. New Delhi, 1989)

সামগ্ৰিকভাৱে জাতীয় আন্দোলনৰ কালচোৱাত সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধী শক্তিসমূহৰ এক গণতান্ত্ৰিক মঞ্চত পৰিণত হৈছিল, কথাটো সাম্প্ৰতিক মাৰ্ক্সবাদী ইতিহাস চৰ্চাইও মানি লৈছে। আৰ. পি. দত্তৰ পৰা নাম্বুদ্ৰিপাড (E. M.S. Namboodirpad) লৈকে বিস্তৃত হৈ থকা জাতীয় আন্দোলনৰ মাৰ্ক্সবাদী ইতিহাস চৰ্চাৰ পৰ্যালোচনা কৰি ইৰফান হাবিবে লিখিছে "It seems to me that there is now a general understanding that the national movement was a united front of all classes of the Indian people, the peasantry, other

petty bourgeoisie, the bourgeoisie and the working class, to the exclusion of the big landowners and princes. The major nationalist organization, the Indian National Congress, did not always reflect the united front, although as in the late 1930, it came very close to such a position." (Irfan Habib : Essays in Indian History, Toward Marxist perception New Delhi 1997, pp 9-10) অৱশ্যে পাহৰিলে নচলিব যে ভাৰতীয় বা অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ মূল শ্ৰেণীগত ভিত্তি আছিল উদাৰনৈতিক বুৰ্জোৱা আদৰ্শ। সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধিতা কৰি পুঁজিবাদী গাঁথনিৰ মাজতে স্বাধীন অৰ্থনীতি গঢ় দিয়াই আছিল ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদৰ মূল লক্ষ্য। (Bipan Chandra : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৭৮) স্বাভাৱিকতে এটা প্ৰশ্ন উঠে,— কৃষক শ্ৰমিকৰ স্বাৰ্থজড়িত জংগী মতাদৰ্শ বা বামপন্থী মতাদৰ্শৰ স্থান জাতীয় আন্দোলনত ক'ত আছিল? বুৰ্জোৱা ভাবাদৰ্শই কমিউনিষ্ট আন্দোলন দুৰ্বল কৰাত অবিহণা যোগাইছিল বুলি ভবাৰ থল আছে। কিন্তু ইয়াৰ বিপৰীত প্ৰসংগ এটাও অৱতাৰণা কৰিব পাৰি। কংগ্ৰেছৰ মঞ্চত মুক্তভাৱে কাম-কাজ কৰাৰ সুবিধা পাইও কমিউনিষ্টসকলে বৈপ্লৱিক আদৰ্শসমূহৰ মাজত যোগসূত্ৰ স্থাপন কৰি জাতীয় আন্দোলনৰ ওপৰত প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰিব নোৱাৰিলে কিয়? বা তেওঁলোকৰ আধিপত্য প্ৰতিষ্ঠা কিয়? "Why this failure occurd? we believe that, in view of the fact that the left was able to work freely in the congress, the answer has to be basically located in the theories and practices of the left and not in the inevitability of the strangle hold the right wing or Gandhi over it (Bipan Chandra : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা - ৯০) পৰ্যায়ক্ৰমে যে কংগ্ৰেছৰ গণতান্ত্ৰিকৰণ প্ৰক্ৰিয়া এটা চলি আছিল; বিশেষকৈ ত্ৰিশৰ দশকৰ পাছৰ পৰা কংগ্ৰেছৰ মঞ্চত কমিউনিষ্ট মতাদৰ্শৰ প্ৰভাৱ বৃদ্ধি, বিভিন্ন জংগী মতাদৰ্শৰ লগত সংযোগ স্থাপন, আদি বিষয়বোৰ বস্তুনিষ্ঠ আলোচনাই আঙুলিয়াই দিছে। (Bipan Chandra : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৮৯-৯০)

(৪) অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ চৰিত্ৰ ঃ

১৯২১ চনৰ পাছৰ পৰা অসমীয়া জাতীয় চেতনাইও সৰ্বভাৰতীয় চেতনাৰ লগত চামিল হৈ বৈপ্লৱিক ৰূপ গ্ৰহণ কৰে। অৱশ্যে অসমীয়া জাতীয়তাবাদ সৰ্বভাৰতীয় জাতীয়তাবাদৰ সমগোত্ৰীয় হ'ব পৰা নাছিল, তুলনামূলকভাৱে ই আছিল দুৰ্বল— ড° অপূৰ্ব বৰুৱাই ইয়াৰ দুটা কাৰণৰ কথা কৈছে। প্ৰথমটো ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগ আৰু বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথম ভাগত অসমীয়া মধ্যবিত্ত অৰ্থনৈতিকভাৱে আৰু জনসংখ্যাৰ ফালৰ পৰাও আছিল দুৰ্বল। ইয়াৰ বাবে সাংস্কৃতিক দিশৰ পৰা তেওঁলোকে বলিষ্ঠভাৱে অসমীয়া জাতীয়তাবাদক পোহপাল দিব পৰা নাছিল। দ্বিতীয়তে, এন পৰিস্থিতিত সেই সময়ত যেতিয়া জাতীয় কংগ্ৰেছৰ নেতৃত্বত জাতীয় মুক্তি আন্দোলন ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যতম ৰাজনৈতিক শক্তিত পৰিণত হৈছিল, সেই সময়ত অসমীয়াৰ দৰে পিছপৰা জাতি এটাই তাৰ লগত সমানে ফেৰ মাৰি যাব পৰা নাছিল। (Milton. S Sangme Edited : Essays on North East India New Delhi 1994. P 260) বিশেষ ঔপনিবেশিক পৰিস্থিতিত আন প্ৰদেশৰ তুলনাত আৰ্থিক ভাৱে দুৰ্বল আৰু বেপাৰ বাণিজ্যৰ ক্ষেত্ৰটো বিশেষ আগুৱাব নোৱাৰা অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ সন্মুখত মূল সমস্যাটো আছিল বহিৰাগতৰ। বিষয়টো আমি ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰসংগত অৱতাৰণা কৰিছো, কিন্তু

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়চোৱাত এই দিশটোত নতুন মাত্ৰাৰ সংযোজন হ'ল। স্বাধীনতা প্ৰাপ্তিৰ সময়লৈকে আৰু স্বাধীনতাৰ পাছতো মধ্যবিত্তৰ আত্মসংৰক্ষণমূলক দৃষ্টিভংগীয়ে অসমীয়া জাতীয়তাবাদৰ বিকাশত এক সুকীয়া চৰিত্ৰ প্ৰদান কৰি আহিছে। বিংশ শতাব্দীৰ দ্বিতীয় দশকত প্ৰব্ৰজন সমস্যাক কেন্দ্ৰ কৰি নিৰাপত্তাহীনতাত ভোগা অসমীয়া জাতিৰ মানসিক অৱস্থাটোৰ বিষয়ে আমি সেই সময়ৰ কটন কলেজৰ ছাত্ৰ এজনৰ মুখৰ পৰাই শুনো। "সেই যুগটো আছিল অসমীয়া জাতিৰ এটা গভীৰ অৱসাদৰ যুগ। জাতিটোৰে যেন আত্ম প্ৰতিষ্ঠাৰ শক্তি আৰু চেতনা হেৰুৱাই পেলাইছিল। এটা মহিমাময় অতীতৰ কৰ্মব্যস্ত জীৱনৰ অন্তত জাতিটোৰ জীৱনৰ দিগন্ত ব্যাপি আহিছিল এটা অলস ক্লান্তি। তেনে সময়ত নৱজাগৰণৰ বাণী লৈ ওলাই আহিছিল ডেকাগিৰি (স্বৰ্গগত অম্বিকাগিৰি ৰায় চৌধুৰী), ডেকা ফুকন (৺মহেন্দ্ৰ নাথ ফুকন) আৰু ডেকাবেজ (স্বৰ্গগত মাধৱ চন্দ্ৰ বেজবৰুৱা)। এই ত্ৰিশক্তিয়ে সেই দিনাৰ তৰুণ জনমানসত এটা নতুন আলোড়ন আনিবলৈ সমৰ্থ হৈছিল।(এম ইব্ৰাহীম আলি সম্পাদিত ঃ মাধৱ চন্দ্ৰ বেজবৰুৱা (জীৱনী গ্ৰন্থ), গুৱাহাটী ২০০১ পৃষ্ঠা ১২৯)। বিশেষকৈ ১৯২০ চন মানৰ পৰা ১৯৩৭ চন মানৰ ভিতৰত বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন প্ৰসংগত অম্বিকাগিৰি, (ড প্ৰফুল্ল মহন্ত ঃ অসমীয়া মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ ইতিহাস, গুৱাহাটী ১৯৯১ পৃঃ ২৬৬) মাধৱ বেজবৰুৱা। (এম ইব্ৰাহীম আলী সম্পাদিত ঃ উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৰিশিষ্ট (II) পৃষ্ঠা ১৮১ ১৮৮) আদিয়ে অসমীয়াৰ অস্তিত্বৰ প্ৰতি অহা ভাবুকিবোৰৰ প্ৰতি জনগণক সচেতন কৰি অসম মাতৃৰ সামূহিক মংগলৰ বাবে চেষ্টা চলাইছিল। চাকৰি বাকৰিৰ সংৰক্ষণত দাবীৰ পৰা পূব বংগৰ পমুৱা মুছলমান, বঙালী লোকৰ প্ৰব্ৰজনকে ধৰি বিভিন্ন সমস্যাৰ বিষয়ে অসমীয়া মধ্যবিত্তই বিভিন্ন কাকত, আলোচনী, স্মাৰক পত্ৰৰ যোগেদি জনমত গঠন কৰি চৰকাৰৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। আনকি ১৯২৬ চনত অম্বিকাগিৰিয়ে 'অসম সংৰক্ষণী সভা' নামৰ এটা জাতীয়তাবাদী সংগঠন গঢ়ি তুলি অসমীয়া জাতিৰ সংৰক্ষণৰ বাবে যুক্তি দাঙি ধৰিছিল আৰু কংগ্ৰেছৰ নেতৃত্বৰ মূলসুঁতিৰ ওপৰত প্ৰভাৱ পেলাবলৈ সক্ষম হৈছিল। আমি অৱশ্যে ইয়াত গুৰুত্ব দিবলগীয়া মূল কথাটো হ'ল যে আত্মসংৰক্ষণমূলক প্ৰসংগটো কেৱল মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ লগতে যুক্ত হৈ থকা নাছিল, আমাৰ আলোচ্য সময়চোৱাত সাধাৰণ কৃষক সমাজখনলৈও ইয়াৰ গণভিত্তি প্ৰসাৰিত হৈছিল। মাৰোৱাৰী শোষণৰ কথাটো আমি ইতিমধ্যে আলোচনা কৰিছো। কিন্তু সামগ্ৰিকভাৱে বহিৰাগতসকলৰ হাতলৈ পৰ্যায়ক্ৰমে খেতিৰ মাটি হস্তগত হোৱাটোৱেই আছিল অসমৰ কৃষক প্ৰজাৰ বাবে উদ্বিগ্নতাৰ প্ৰধান কাৰণ। চৰকাৰী নথিপত্ৰই দেখুৱাইছে যে আলোচ্য সময়চোৱাত মাৰোৱাৰীসকলৰ উপৰিও অসমলৈ অহা প্ৰব্ৰজক গোষ্ঠীবোৰ আছিল (ক) পূৰ্ববংগৰ পৰা অহা পমুৱা মুছলমান, (২) চাহ বাগিচা বা অন্যান্য সংস্থাত কাম কৰা বঙালী বাবুসকল, (গ) নেপালী, (ঘ) চাওঁতাল (ঙ) ৰেল বিভাগত কাম কৰা শ্ৰমিক ইত্যাদি। ইয়াৰ উপৰিও চাহ বাগিচাত ম্যাদ উকলি যোৱা শ্ৰমিকসকলক তেওঁলোকৰ বাগিচাৰ কাষত মাটি দি সংস্থাপিত কৰা হৈছিল। ১৯২৩-২৪ চনত অসমত সকলো ধৰণৰ বহিৰাগতই প্ৰায় ৮ লাখ একৰ আবাদী মাটি হস্তগত কৰি লৈছিল। (RLRA, Assam Valley 1923 24 Appendix IV) ১৯৩৮ ৩৯ চনত এনেকুৱা মাটিৰ পৰিমাণ হৈছিলগৈ ১০,৩৬,০১৪ একৰ। (RLRA Assam Valley 1938 39 Appendix IV) অৱশ্যে মাৰোৱাৰীসকলৰ বাদ দি অন্যান্যসকলৰ মাটি আত্মসাৎ কৰণে অসমৰ স্বনিৰ্ভৰশীল গ্ৰাম্য অৰ্থনীতি প্ৰত্যক্ষভাৱে বিপন্ন কৰিছিল বুলি ভবাৰ থল নাই। তৎসত্ত্বেও, চাৰিওফালৰ বহিৰাগতৰ অৱস্থান আৰু তেওঁলোকৰ ভূমিকাই নিম্নবৰ্গীয় গ্ৰাম্য সমাজখনক শংকিত কৰি তুলিছিল বুলি ভাবিব পাৰি। বিশেষকৈ পমুৱা মুছলমানসকলে

অসমীয়া কৃষকৰ প্ৰতি সৃষ্টি কৰা ভাবুকিৰ প্ৰতি লক্ষ ৰাখি ড° প্ৰফুল্ল মহন্তই লিখিছে— "কৃষক প্ৰজাৰ মাজতো যে এনে আশংকাৰ দৃষ্টি হোৱা নাছিল তেনে নহয়— হৈছিল। সেইহে চৰকাৰে কৃষক প্ৰজাৰ শংকা দূৰ কৰাৰ উদ্দেশ্যৰেই লাইন প্ৰথাৰ সূচনা কৰিছিল। (ড° প্ৰফুল্ল মহন্ত ঃ উল্লেখিত গ্ৰন্থ— পৃষ্ঠা ২৬৬) ইয়াৰ উপৰিও বহিৰাগতসকলৰ অৱস্থানৰ পটভূমিত গ্ৰহণ কৰা ঔপনিবেশিক ভূমি ৰাজহ নীতিয়েও অসমীয়া কৃষকৰ বাবে এক ভাৰসাম্যহীন অৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰিছিল। মনকৰিবলগীয়া যে, ১৯২৩-২৪ চনৰ ভিতৰৰ ব্যৱস্থাত ভূমিৰ খাজনা বৃদ্ধিৰ সমৰ্থনত প্ৰশাসনে দাঙি ধৰা প্ৰবল যুক্তি আছিল শস্য উৎপাদন হোৱা আবাদী মাটিৰ প্ৰসাৰ ঘটা। গুৰুত্বপূৰ্ণভাৱে উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগলৈকে অসমত কৃষি মাটিৰ বিকাশৰ হাৰ আছিল মন্থৰ। (Provincial Gazetter of Assam. Shillong 1906, P 47) আলোচ্য সময়চোৱাত অৱশ্যে কৃষিমাটিৰ প্ৰসাৰৰ এক বাস্তৱ ভিত্তি আছিল। পৰিসংখ্যাৰ বাবে ঃ (ASP : Rev A, June 1924, Nos17-89 Letter No 3177, dated Gauhati the 2nd February 1923) কিন্তু এইয়া সম্ভৱ হৈছিল বহিৰাগতসকলক মাটি সংস্থাপন দিয়াতহে। এটা উৎসাহী টোকাত চৰকাৰৰ ফালৰ পৰা ১৯২৩-২৪ চনৰ বছৰটোৰ খাজনা বৃদ্ধিৰ প্ৰসংগত কোৱা হৈছে— 'The increase was mainly due to the settlement of new lands. This expansion, as in previous years, was due mainly to the influx of immigrants from Bengal while settlement with ex-tea garden coolies was a contributory cause. (RLRAA, 1923-24) সামগ্ৰিকভাৱে বিষয়টোৰ লগত অসমীয়া কৃষক প্ৰজাৰ কোনো সংযোগ নাছিল। তেওঁলোকৰ কৃষি উৎপাদন বা জীৱনৰ মান— কোনোটোৱে বঢ়া নাছিল। অথচ তেওঁলোকে অতিৰিক্ত কৰৰ বোজা মূৰ পাতি ল'বলগীয়া হৈছিল।

আমাৰ বোধেৰে এই পটভূমিত, সংৰক্ষণমূলক ভাবাদৰ্শই অসমীয়া জাতীয়তাবাদক বিশেষভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল। ঐতিহাসিক পৰিস্থিতিত ইয়াৰ চৰিত্ৰ ঠেক প্ৰাদেশিক বা সাম্প্ৰদায়িক আছিল বুলি কোৱাটো উচিত নহ'ব। কাৰণ কংগ্ৰেছৰ আধিপত্যই ইয়াক আত্মসাৎ কৰিও গণতান্ত্ৰিক চৰিত্ৰ অৰ্জন কৰিব পাৰিছিল। লগতে, প্ৰভাৱশালী নহ'লেও অন্যান্য মতাদৰ্শৰ বাবেও কংগ্ৰেছৰ দুৱাৰ খোলা আছিল। উদাহৰণস্বৰূপে, দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ আগলৈকে অসমত বাওঁপন্থীসকলে কিছু সীমাবদ্ধতা সত্ত্বেও প্ৰত্যক্ষভাৱে কংগ্ৰেছৰ মঞ্চৰ পৰাই কামকাজ চলাই গৈছিল। (Arun Chandra Bhuyan, Sibopada De edited : Political History of Assam. Volume III, Gauhati 1980, P 135). আনকি মঞ্চৰ ভিতৰতে থাকি বাওঁপন্থীসকলে ১৯৩৭ চনৰ ৭ নৱেম্বৰৰ দিনা অক্টোবৰ বিপ্লৱৰ স্মৃতিত গোলাঘাটত জনসভা সংঘটিত কৰিছিল। আৰু তেতিয়াৰ পৰাই তেওঁলোকে নিজাকৈ এখন মঞ্চ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবেও পৰিকল্পনা আৰম্ভ কৰে। ইয়াৰে ফলস্বৰূপে ১৯৪০ চনৰ ২৯-৩০ জানুৱাৰীত গোলাঘাটৰ মিচামৰাত কমিউনিষ্ট নেতা ধীৰেন দত্তৰ অহোপুৰুষাৰ্থীয় প্ৰচেষ্টাত ১৯৩৪ চনত ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাত কংগ্ৰেছ ছ'চিয়েলিষ্ট পাৰ্টিৰ আৰ্হিত এটা আঞ্চলিক সমাজবাদী দল গঠন হয়। শ্ৰীমান প্ৰফুল্ল গোস্বামী আছিল ইয়াৰ প্ৰথম সাধাৰণ সম্পাদক। (Arun Chandra Bhuyan, Sibopada De edited : Political History of Assam. Volume III, Gauhati 1980, পৃষ্ঠা ১৩৭) অসমত এইদৰেই কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰো সূত্ৰপাত ঘটিছিল। জন্মলগ্নৰে পৰা উক্ত সংগঠনটোৱে সমান্তৰালভাৱে কাম-কাজ চলালেও কংগ্ৰেছৰ প্ৰতি সহযোগিতামূলক নীতিয়ে গ্ৰহণ কৰিছিল। ১৯৪০ চনৰ ৬ এপ্ৰিলৰ দিনা সম্পাদক গোস্বামীয়ে এটা প্ৰেছ টোকাত বিষয়টো স্পষ্ট কৰি ঘোষণা কৰিছিল— "his pasty would not work against the congress ideology nor would it allow

any misunderstanding to develop between the socialist and the congressites. (Arun Chandra Bhuyan, Sibopada De edited : Political History of Assam. Volume III, Gauhati 1980).

(গ) সাংস্কৃতিক পটভূমি

ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাৰ ৰাজনৈতিক পট পৰিবৰ্তনে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ধাৰাটো কি ধৰণে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল তাক আমি দুই এখন কাকত — আলোচনীৰ প্ৰসংগত খুউব চমুকৈ আলোচনা কৰিম। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাংস্কৃতিক চিন্তা চেতনাৰ বিকাশৰ সন্দৰ্ভত এই দিশটো আওকাণ কৰিব নোৱাৰি।

অসমীয়া মধ্যবিত্তই সচেতনভাৱে নিজকে শ্ৰেণী হিচাপে সংগঠিত কৰাৰ সময়ৰ পৰাই— অৰ্থাৎ উনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগত নিয়মীয়াকৈ প্ৰকাশ পায় **জোনাকী** আলোচনীখন। জোনাকী গোষ্ঠীৰ শ্ৰেণী স্বাৰ্থ বা ৰাজভক্তিৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাটো আমাৰ মূল উদ্দেশ্য নহয়। আমাৰ মূল কথা হ'ল— সাংস্কৃতিকভাৱে জনগণক প্ৰতিনিধিত্ব কৰাৰ কাকতখনত থকা আন্তৰিক প্ৰচেষ্টা। অন্ততঃ জোনাকীৰ 'প্ৰজানীতি'ৰ প্ৰাসংগিকতাও আমি ইয়াৰ মাজতে বুজিব লাগিব। সমালোচনামূলক দৃষ্টিভংগী গ্ৰহণ কৰিও 'জোনাকী'ৰ এই সামগ্ৰিক আবেদনৰ কথা ড° প্ৰফুল্ল মহন্তই বলিষ্ঠভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিছে, "জোনাকী গোষ্ঠীৰ নেতৃত্বত সংগঠিত সাহিত্যিক আন্দোলনে অসমীয়া জাতিলৈ ভালেখিনি মহৎ দান দি গ'ল, যাৰ কাৰণে তেওঁলোকে অসমীয়া জাতিৰ চিৰস্মৰণীয়। জন-জীৱনৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হ'লেও, 'জোনাকী গোষ্ঠীয়ে নতুন সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ যি ধল অসমলৈ বোৱাই আনিছিল তাৰ পলসতে ন-দৃষ্টিৰ প্ৰেৰণাৰে ন ন-প্ৰতিভাৰ জন্মলৈ আঞ্চলিক জাতীয় চেতনাৰ সীমা চেৰাই সৰ্বভাৰতীয় চেতনাৰ জন্ম দিছিল। সেই চেতনাই সময়ৰ লগে লগে বিশ্ব মানৱতাক আঁকোৱালি লোৱাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। (ড" প্ৰফুল্ল মহন্ত ঃ উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৩১৯) জোনাকী গোষ্ঠীৰ প্ৰবল সামাজিক আৰু গণতান্ত্ৰিক ভিত্তি থকাৰ বাবেই চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ পৃষ্ঠপোষকতাত ১৯১৮ চনত জন্ম লাভ কৰিছিল সাদিনীয়া **অসমীয়াই**। মহাত্মা গান্ধীৰ আদৰ্শ, কংগ্ৰেছৰ কাৰ্য বিৱৰণী আদিৰ লগতে কানি নিবাৰণ আদিৰ দৰে বিভিন্ন সমস্যা দাঙি ধৰি কাকতখনে জনগনৰ মাজলৈ সাম্ৰাজ্যবাদী বিৰোধী চেতনাৰ প্ৰসাৰ ঘটাইছিল। (প্ৰসন্ন কুমাৰ ফুকন ঃ অসমৰ সম্বাদ-পত্ৰৰ সমীক্ষাত্মক অধ্যয়ন। (১৮৪৬ৰ পৰা ১৯৮৬ লৈকে) দেৰগাঁও, ১৯৯৬, পৃষ্ঠা ২৩, ৩২) জোনাকী হীৰাটো অধিক বিকাশশীল ৰূপত প্ৰতিফলিত হয় **আৱাহনৰ** পাতত। চেতনা বন্ধ হৈ যোৱাৰ পাছতে ১৯২৯ চনত ডাঃ দীননাথ শৰ্মাৰ সম্পাদনাত**আৱাহন** প্ৰকাশ পায়। সম্পাদকে 'নিবেদনত' বিনীতভাৱে কৈছিল— অসমত আজি নতুন যুগৰ সূচনা, সকলোপিনে এটি নৱজাগৰণৰ ভাব। আজি সাহিত্য ফুলনিৰ ভক্তিচন্দনসনা আধা ফুলা ফুলৰ ভৰা আঁজলি লৈ জননী চৰণ বন্দনাৰ অৰ্থে **আৱাহন** প্ৰতিষ্ঠা কৰি আমি আগবাঢ়িলো। আমাৰ কাকতৰ সকলো বিষয়ৰে আলোচনা নিৰপক্ষভাৱে কৰাৰ যত্ন কৰা হ'ব।" (প্ৰসন্ন কুমাৰ ফুকন ঃ অসমৰ সম্বাদ-পত্ৰৰ সমীক্ষাত্মক অধ্যয়ন। (১৮৪৬ৰ পৰা ১৯৮৬ লৈকে) দেৰগাঁও, ১৯৯৬, পৃষ্ঠা ৪২) জননীৰ মংগল কামনাৰ সংকল্প লৈ কাকতখনে অসম কেন্দ্ৰিক বিভিন্ন সমস্যা, বিষয়বস্তুৰ উপৰিও জাতীয় আন্দোলনৰ বিভিন্ন দিশকে ধৰি সৰ্বভাৰতীয় ঘটনাৱলী; সমাজতান্ত্ৰিক ভাবধাৰাৰ প্ৰসংগৰ উপৰিও অন্যান্য আন্তৰ্জাতিক ঘটনাৰ সাহিত্য চিন্তাধাৰাৰ আলোচনা কৰিছিল। নতুন পুৰুষক নিত্য নতুন চেতনাৰে প্ৰভাৱান্বিত

কৰাত কাকতখন সফল হৈছিল। কিন্তু আৱাহনৰ সকলোতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ এটাৰ প্ৰতি আঙুলিয়াই দি ড° প্ৰফুল্ল মহন্তই লিখিছে যে “ ‘আৱাহনে জাতীয় সমস্যাক সাহিত্যৰ সমস্যা হিচাপে গ্ৰহণ কৰি এক ঐতিহাসিক দায়িত্ব পালন কৰিছিল।” (ড° প্ৰফুল্ল মহন্ত ঃ উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৩২৮) সম্ভৱতঃ অসমত প্ৰগতিশীল সাহিত্য-চিন্তাৰ বিকাশৰ ভিত্তিভূমি তৈয়াৰ হৈছিল এই কাকতখনৰ বুকুতে। এই প্ৰসংগতে আমি জয়ন্তীৰ কথা উল্লেখ কৰিব লাগিব। ১৯৩৭ চনত জন্ম লাভ কৰা জাতীয়তাবাদী ভাবধাৰাৰ এই আলোচনীখনত অসমীয়া সাহিত্যৰ এক প্ৰগতিশীল চিন্তাধাৰাৰ সূত্ৰপাত ঘটে। (প্ৰসন্ন কুমাৰ ফুকন ঃ উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ১৬৯, ১৭০) ইয়াৰ বুকুতে অমূল্য বৰুৱা, ভবানন্দ দত্ত আদিয়ে সাম্যবাদী ভাবধাৰাৰে অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ বৈপ্লৱিক উত্তৰণৰ এক নতুন সম্ভাৱনাৰ পথ প্ৰশস্ত কৰিলে।

ওপৰত বাচি লোৱা তিনিখন আলোচনীয়ে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ পৰিৱৰ্তনৰ ধাৰা এটা প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। খুউব স্বাভাৱিকভাৱে জোনাকী যুগৰ ‘প্ৰজানীতি’ প্ৰতিফলিত হোৱা জাতীয়তাবাদী চেতনা সাম্ৰাজ্যবাদবিৰোধী চেতনালৈ পৰ্যবসিত হৈছিল মূলতঃ আৱাহনৰ বুকুতে। আনফালে জয়ন্তীৰ মাজত এই ধাৰাটোৰ উত্তৰণৰ অন্য এটা দিশৰ কথা আমি উল্লেখ কৰিছো। কিন্তু সামগ্ৰিকভাৱে এই সাংস্কৃতিক পট-পৰিৱৰ্তনৰ ওপৰত আত্মসংৰক্ষণমূলক ৰাজনৈতিক দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰভাৱো নপৰাকৈও থকা নাছিল। ইয়াৰ বলিষ্ঠ ৰূপত প্ৰকাশ ঘটিছিল অসমীয়াৰ সমসাময়িকভাৱে ১৯১৯ চনত চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা আৰু অম্বিকাগিৰিৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশ পোৱা চেতনা আলোচনীখনত। সম্পূৰ্ণ জাতীয়তাবাদী আলোচনীখনে বিভিন্ন সমস্যা সন্দৰ্ভত অসমীয়া জাতিক সতৰ্ক কৰি দি দেশপ্ৰেমেৰে উদ্বুদ্ধ কৰাৰ বাবে চেষ্টা চলাইছিল। চেতনাৰ পাতে পাতে জাতীয় চেতনাৰ জাগ্ৰত কৰাৰ প্ৰয়াস বিদ্যমান আছিল। (প্ৰসন্ন কুমাৰ ফুকন ঃ উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ১৪৫) অৱশ্যে লেনিন, অক্টোবৰ বিপ্লৱৰ, তথা দেশ-বিদেশৰ নানা বাতৰিৰ পৰা নতুন দৃষ্টিভংগীৰে লিখা দুই এটা প্ৰবন্ধ প্ৰকাশ হোৱা সত্বেও কাকতখনে আঞ্চলিক জাতীয় চেতনাৰ চাৰিসীমাৰ পৰা বাহিৰ ওলাব পৰা নাছিল বুলি ড° প্ৰফুল্ল মহন্তই ভাবে। (ড° প্ৰফুল্ল মহন্ত ঃ উল্লেখিত পৃষ্ঠা ৩২৬) কিন্তু, আমাৰ বোধেৰে, আমি ইতিমধ্যে আলোচনা কৰা পৰিস্থিতিত আঞ্চলিক চেতনাই সহজতে সৰ্বভাৰতীয় চেতনাক বাট এৰি দিয়াটো সহজ নাছিল। অৱশ্যে আত্মসংৰক্ষণমূলক দৃষ্টিভংগীয়ে অসমীয়া জাতীয় চেতনালৈ যিখিনি নেতিবাচক প্ৰবণতা আনিছিল তাৰ পাছত ঔপনিৱেশিক আৰ্থ-সামাজিক পৰিস্থিতিও কম জগৰীয়া নাছিল। যি কি নহওক। যি কোনো ধৰণৰ প্ৰতিকূল পৰিস্থিতিৰ মাজতো এজোন যুগনায়কে সমাজৰ বৈপ্লৱিক উত্তৰণৰ সাংস্কৃতিক মানৱিক ভিত্তি তৈয়াৰ কৰিব পাৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ প্ৰসংগত এই বিষয়টোলৈ আমি পাছত আকৌ ঘূৰি আহিম।

(ঘ) জাতীয় মুক্তি আন্দোলনৰ ধাৰা

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময় চোৱাত অসমৰ সামাজিক জীৱন প্ৰবলভাৱে প্ৰভাৱান্বিত কৰিছিল জাতীয় মুক্তি আন্দোলনৰ উত্তাল জোৱাৰে। ইতিমধ্যে আমি আলোচনা কৰা কৃষকৰ সমস্যা, মধ্যবিত্তৰ বিকাশ আৰু উত্তৰণ, সৰ্বভাৰতীয় ঘটনা প্ৰবাহ আদিয়ে ইয়াৰ ক্ষেত্ৰভূমি তৈয়াৰ কৰিছিল। এটা কথা পাহৰিলে নচলিব যে, অসমীয়া মধ্যবিত্তই প্ৰথমে নিজস্ব ধৰণে বৃহত্তৰ কৃষক সমাজখনক সংগঠিত কৰিয়েই সচেতনভাৱে শ্ৰেণী চেতনাৰ পৰিচয় দিছিল। ইয়াৰ উপৰিও, পৰ্যায়ক্ৰমে গণভিত্তি প্ৰসাৰ কৰি উক্ত শ্ৰেণীয়ে ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদী সকলৰ

লগত খোজ মিলাই যাবলৈ সমৰ্থ হৈছিল। অৱশ্যে, সামগ্ৰিকভাৱে ভাৰতৰ স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ চৰিত্ৰ আৰু ব্যাপকতাৰ কথা উপলব্ধি কৰিবলৈ ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদী সকলৰ সাম্ৰাজ্যবাদৰ প্ৰতি থকা মনোভাৱৰো এটা আভাস ল'ব লাগিব। "Of all the national movements in colonial countries, the Indian national movement was the most deeply and firmly rooted in an understanding of the nature and character of colonial economic domination and exploitation. Its early leaders, known as moderates, were the first in the 19th century to develop an economic critique of colonialism' (Bipan Chandra and others . India's Struggle for Independence. New Delhi 1988. P. 91) আচলতে সাম্ৰাজ্যবাদৰ লগত সংঘাতলৈ অহাৰ আগৰ পৰাই মধ্যবিত্তৰ সাংস্কৃতিক পৰিমণ্ডলত অৰ্থনৈতিক সাম্ৰাজ্যবাদ সম্পৰ্কীয় বিভিন্ন আলোচনা-সমালোচনাৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। উনবিংশ শতিকাৰ অসমত কিন্তু তেনে পৰিৱেশ নাছিল, ফলত ঔপনিৱেশিক আৰ্থিক শোষণৰ বিৰুদ্ধে জনগণৰ সংগ্ৰাম তীব্ৰতৰ কৰি তোলাত অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ প্ৰভাৱ কিছু সীমিত আছিল। ইয়াৰ উপৰিও স্ব-নিৰ্ভৰশীল অৰ্থনীতিৰ কাঠামোৰ ভিতৰত অসমীয়া কৃষক প্ৰজাই নিজৰ আৰ্থ-সামাজিক দুৰৱস্থাৰ বাবে বহিৰাগতৰ সমস্যাটোকেই বিশেষভাৱে জড়িত কৰিছিল, বুলি ভবাৰ থল আছে। তৎসত্ত্বেও, সামন্তৰালভাৱে জাতীয়তাবাদীসকলে কংগ্ৰেছৰ সামাজিক ক্ষেত্ৰখন প্ৰসাৰিত কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। জনগণৰ আশা-আকাংক্ষা প্ৰতিফলিত কৰা অন্যান্য ধাৰা সমূহৰ লগত সংযোগ সাধন হৈ কংগ্ৰেছ-নিয়ন্ত্ৰিত অসমীয়া জাতীয়তাবাদে পৰিপূৰ্ণতা লাভ কৰাৰ পথত অগ্ৰসৰ হৈছিল।

এই পৰিস্থিতিত স্বাভাৱিকভাৱে কংগ্ৰেছী জাতীয়তাবাদীসকলৰ আধিপত্যৰ মাজেৰে অসমত জাতীয় আন্দোলনৰ বিকাশ আৰু বিস্তাৰ সম্ভৱ হৈছিল। প্ৰাদেশিক জাতীয় কংগ্ৰেছৰ ধাৰাটোৱে আছিল ইয়াৰ মূল সুঁতি। ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য অঞ্চলৰ দৰে অসমতো অসহযোগ আন্দোলন, আইন অমান্য আন্দোলন আৰু বিশেষকৈ বিয়াল্লিশৰ গণ আন্দোলনৰ মাজেৰেই জাতীয় জীৱনৰ সামগ্ৰিক ৰাজনৈতিক সাংস্কৃতিক পৰিবৰ্তনসমূহ পৰিস্ফুট হৈছিল। অৱশ্যে তুলনামূলকভাৱে প্ৰথম ভাগৰ আন্দোলনসমূহৰ ব্যাপকতা সম্পৰ্কে কিছু সন্দেহৰ আশংকা হৈ যোৱাটো অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু বিস্তৃত আলোচনাৰ মাজেৰে ড° সাগৰ বৰুৱাই গুৰুত্বপূৰ্ণ সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে। 'দীঘলীয়া আলোচনাৰ অন্তত পৰিস্ফুট হৈছে যে স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ প্ৰথম অধ্যায় অসহযোগ আন্দোলনত অসমৰ মানুহে ভাৰতৰ অন্যান্য দেশৰ দৰে সক্ৰিয় তথা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা পালন কৰিছিল। (ড° সাগৰ বৰুৱা : ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত অসম (প্ৰথম খণ্ড) গোলাঘাট ১৯৯৯, পৃষ্ঠা ১৩৬) অসহযোগ আন্দোলনে অসমত গণ আন্দোলনৰ ৰূপ লৈছিল বুলি ক'লেও বঢ়াই কোৱা নহ'ব। অসমৰ কৃষক, মজদুৰ, চৰকাৰী চাকৰিয়াল, স্কুল কলেজৰ ছাত্ৰ, সকলো জড়িত হৈ পৰিছিল। কৃষকসকলেই খাজনা বন্ধ (no-rent) কাৰ্যসূচী আৰম্ভ কৰিছিল। শ্ৰমিক মজদুৰসকল আন্দোলনৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত হৈ মালিক পক্ষৰ শোষণৰ বিৰুদ্ধে প্ৰকাশ্য বিদ্ৰোহ কৰিছিল। (ড° সাগৰ বৰুৱা : ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত অসম (প্ৰথম খণ্ড) গোলাঘাট ১৯৯৯, পৃষ্ঠা ১৩৭, ১৩৮) প্ৰথম অৱস্থাতে গণভিত্তি লাভ কৰা স্বাধীনতা আন্দোলনৰ পৰৱৰ্তী পৰ্যায়বোৰৰ ব্যাপকতা সম্পৰ্কে অনুমান কৰিব পাৰি। বিভিন্ন গৱেষকে বস্তুনিষ্ঠ দৃষ্টিকোণৰ পৰা এই দিশসমূহৰ নিৰ্মোহ বিশ্লেষণ কৰিছে। একেবিলি কথাকে আমি ইয়াত পুনৰাবৃত্তি কৰাৰ চেষ্টা নকৰো।

আমি কংগ্ৰেছৰ ধাৰাটোক মূলসুঁতি বুলি উল্লেখ কৰিছো, কিন্তু ইয়াৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে কংগ্ৰেছী জাতীয়তাবাদীসকলে অসমীয়া সামাজিক জীৱনৰ সকলোবোৰ দিশেই প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছিল। বিশেষ ঐতিহাসিক প্ৰয়োজনত স্বাধীনতা আন্দোলনত অন্য কেইবাটাও ধাৰা বিকাশ হোৱাৰ কথা আগতে উল্লেখ কৰা হৈছে। সামন্তবাদী চৰিত্ৰ এটা অৰ্জন কৰিলেও এই ধাৰাসমূহে কংগ্ৰেছৰ গণতান্ত্ৰিক মঞ্চতে কেন্দ্ৰীভূত হৈ জাতীয় আন্দোলনলৈ সমগ্ৰতা আনি দিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসিক উত্তৰণৰ প্ৰসংগটো আলোচনাৰ প্ৰাসংগিকতা আহি পৰে।

প্ৰথমেই আমি উল্লেখ কৰিব লাগিব ১৯১৬ চনত জন্ম লাভ কৰা অসম ছাত্ৰ সন্মিলনীৰ ভূমিকাৰ কথা। জ্যোতিপ্ৰসাদেও ছাত্ৰাৱস্থাতে অসহযোগ আন্দোলনত জাঁপিয়াই পৰিছিল। বিশেষ ঐতিহাসিক পৰিস্থিতিত যেতিয়াই অসমৰ প্ৰবীণ নেতাসকলে নিজৰ জড়তাৰ বাবে সংশয় আৰু দ্বিধাগ্ৰস্ততাত ভুগিছিল, সেই সময়তে ছাত্ৰসকলে নিৰ্ভীক দেশপ্ৰেম আৰু সাহসেৰে ঐতিহাসিক দায়িত্ব পালন কৰি জাতীয় আন্দোলনৰ অগ্ৰগতিত অবিহণা যোগাই গৈছিল। এই কথাতেই কংগ্ৰেছৰ মূল চালিকা শক্তি আছিল। আচলতে এই হিচাপেৰে প্ৰাদেশিক কংগ্ৰেছ কমিটীলৈ বাট এৰি দিয়াত ছাত্ৰনেতা চন্দ্ৰনাথ শৰ্মা আদিৰ ভূমিকাৰ কথা যথাস্থানত আলোচনা কৰিছো। গুৰুত্বপূৰ্ণভাৱে, অসমত মহাত্মা গান্ধীৰ প্ৰকৃত অসহযোগ আন্দোলন কটন কলেজৰ চৌহদৰ পৰাহে আৰম্ভ হয়। কটন কলেজৰ ছাত্ৰই এই আন্দোলনটো সূত্ৰপাত কৰাৰ আগলৈকে প্ৰবীণ নেতাসকলে একো বিশেষ কৰিব পৰা নাছিল। কটন কলেজৰ পৰা পঢ়া এৰি ওলাই অহা ছাত্ৰ শক্তিয়েহে অসমৰ মুক্তিযুদ্ধত সৰ্বতোপ্ৰকাৰে সাহপিত আৰু শক্তি-সামৰ্থ্য যোগাইছিল।(ৰমেশ কলিতা : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৫০) ১৯৩০ চনৰ আইন অমান্য আন্দোলনৰ সময়ত কংগ্ৰেছৰ সংগঠনত গভীৰ সংকটে দেখা দিছিল। নেতৃত্বত থকা প্ৰবীণ ৰাজনৈতিক নেতাসকলৰ এটা অংশই আইন অমান্য আন্দোলন চলোৱাৰ অপৰাগতা প্ৰকাশ কৰি পদত্যাগ কৰে। এনে জটিল মুহূৰ্তত বিষ্ণুৰাম মেধি, অমিয় কুমাৰ দাস, হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা আদিয়ে কংগ্ৰেছৰ পতাকাৰ তলত অসমত আইন অমান্য আন্দোলন সক্ৰিয় কৰি তুলিবৰ বাবে আগবাঢ়ি আহে, কিন্তু পুনৰগঠিত কংগ্ৰেছে আন্দোলন চলাবলৈ সক্ষম হৈছিল ছাত্ৰ শক্তিৰ সহযোগতহে।(ৰমেশ কলিতা : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৮০) কানিংহাম চাৰ্কুলাৰৰ বিপক্ষে হোৱা ছাত্ৰসকলৰ আন্দোলনে কংগ্ৰেছৰ সংস্কাৰধৰ্মী আন্দোলনৰ প্ৰবল গণভিত্তি প্ৰস্তুত কৰিছিল। 'ছাত্ৰসকলে অকল কানিংহাম চাৰ্কুলাৰৰ প্ৰতিবাদ কৰিয়েই সন্তুষ্ট থকা নাছিল, তেওঁলোকে লগতে কংগ্ৰেছৰ নীতি আৰু আদৰ্শ জানি লৈ স্বেচ্ছাসেৱক ভুক্ত হৈছিল আৰু স্বেচ্ছাসেৱক সংগ্ৰহ কৰি আইন অমান্য আন্দোলন সংগঠন তথা প্ৰসাৰত আত্মনিয়োগ কৰিছিল। আৰু ছাত্ৰসকলৰ যত্নতেই প্ৰধানতঃ কানিংহাম চাৰ্কুলাৰৰ প্ৰতিবাদ আন্দোলনৰ কংগ্ৰেছৰ আইন অমান্য আন্দোলনৰ লগত একাকাৰ হৈ পৰিছিল।" (ৰমেশ কলিতা : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ৯২) সেইদৰে ভাৰত ত্যাগ আন্দোলনৰ আগে-আগেও ছাত্ৰসকলে প্ৰবল যুদ্ধ বিৰোধী অভিযান চলাই অসমৰ ইংৰাজ চৰকাৰৰ সিংহাসন কঁপাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছিল।(ৰমেশ কলিতা : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ১২৮-১৩১)। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, অসহযোগ আন্দোলন স্থগিতকৰণ কৰাত গান্ধীৰ অহিংস নীতিৰ প্ৰতি আস্থাহীন হৈ একাংশ যুৱকে দেশমাতৃৰ উদ্ধাৰৰ বাবে সন্ত্ৰাসবাদেই একমাত্ৰ পথ বুলি সিদ্ধান্ত লৈছিল। কানপুৰৰ হিন্দুস্তান ৰিপাব্লিকান এছোচিয়েচন; বংগৰ অনুশীলন সমিতি, যুগান্তৰ আদি গুপ্ত সন্ত্ৰাসবাদী আন্দোলন ভাৰতবৰ্ষৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰসাৰিত হৈছিল। অসমতো একাংশ ছাত্ৰ যুৱক ইয়াৰ প্ৰভাৱাধীন হৈছিল। বিশেষকৈ অসহযোগ আন্দোলনৰ পৰৱৰ্তী সময়ছোৱাত অসমৰ

বিভিন্ন ঠাইত সশস্ত্ৰ বিপ্লৱৰ আখৰা আৰম্ভ হৈছিল। কিন্তু সুনিৰ্দিষ্ট কৰ্মসূচী নথকা বাবে প্ৰথম পৰ্যায়ৰ দৰে সন্ত্ৰাসবাদী আন্দোলনৰ দ্বিতীয় পৰ্যায়েও জনগণৰ সমৰ্থন লাভ কৰিব পৰা নাছিল। (ড° সাগৰ বৰুৱা : উল্লেখিত গ্ৰন্থ পৃষ্ঠা ১৩০-১৩১)

ইয়াৰ উপৰিও বাওঁপন্থী চিন্তাধাৰা আৰু সংগঠনেও অসমৰ জাতীয় আন্দোলনৰ মূল ধাৰাৰ ওপৰত সুদূৰপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱ পেলাই আহিছিল। ১৯৩৪ চনত কংগ্ৰেছ ছ'চিয়েলিষ্ট পাৰ্টি গঠন হোৱাৰ মাজেৰেই অসমত কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰ সাংগঠনিক সূত্ৰপাত হোৱাৰ কথা আমি ইতিমধ্যে চমুকৈ আলোচনা কৰিছো। ইয়াৰ উপৰিও ১৯৩৭ চনত 'কমিউনিষ্ট লীগ'ৰ জন্মৰ কথাও উল্লেখ কৰা হৈছে। আনহাতেদি ছাত্ৰসকলেও অসমত মাৰ্ক্সবাদী চিন্তাধাৰাৰ প্ৰৱেশ ঘটোৱাত আগভাগ লৈছিল। ১৯৩৬ চনত কমিউনিষ্টসকলৰ নেতৃত্বত সৰ্বভাৰতীয় পৰ্যায়ত এটা ছাত্ৰ সংগঠন (student federation) ৰ জন্ম হৈছিল। ইয়াৰ প্ৰভাৱতে অসমতো অসমীয়া ছাত্ৰৰ মূল মুখপত্ৰ অসম ছাত্ৰ সন্মিলনে আৰু দুটা চুবুৰীয়া সংগঠনৰ স'তে লগ লাগি ১৯৩৯ চনত নতুন নামকৰণৰে বামপন্থী ভাবাদৰ্শৰ এটা উমৈহতীয়া ছাত্ৰ সংগঠন (All Assam student confederation) প্ৰতিষ্ঠা কৰে। ১৯৪০ চনত এই সংগঠনটো ইতিমধ্যে আমি উল্লেখ কৰা সৰ্বভাৰতীয় ছাত্ৰ সংগঠন (All India Student Federation)টোৰ পৰা স্বীকৃতি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হয়। এইদৰে অসমৰ ছাত্ৰসকলে অসমৰ ৰাজনীতিত প্ৰগতিশীল চিন্তাচৰ্চাৰ এক নতুন অধ্যায় সূচনা কৰে। (Arun Chandra Bhuyan, Sibopade De edited : Political History of Assam, Vol. III, Gauhati 1980, P. 138) অসমত অৱশ্যে ১৯৪৩ চনতহে ভাৰতীয় কমিউনিষ্ট পাৰ্টি (চি. পি. আই)ৰ বংগৰ প্ৰাদেশিক কমিটীৰ অধীনত ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাতো শাখা সমিতি প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল। (Arun Chandra Bhuyan, Sibopade De edited Political History of Assam, Vol. III, Gauhati 1980, পৃষ্ঠা ১৬৮) তথাপিও আগৰে পৰা চি. পি. আই ধাৰাৰ কমিউনিষ্টসকলেও তেওঁলোকৰ কৰ্মসূচী চলাই নিছিল। ইয়াৰ উপৰিও ১৯৩৮ চনত নেতাজীৰ দ্বাৰা প্ৰতিষ্ঠিত সমাজতান্ত্ৰিক চিন্তাধাৰাত বিশ্বাসী ফৰৱাৰ্ড ব্লকৰ সদস্যসকলেও সীমিতভাৱে ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকাৰ ৰাজনীতিৰ লগত জড়িত হৈ পৰিছিল। কাছাৰত এওঁলোকৰ ক্ষেত্ৰখন যথেষ্ট প্ৰসাৰিত হৈছিল বুলি জনা যায়। (Arun Chandra Bhuyan, Sibopade De edited : Political History of Assam, Vol. III, Gauhati 1980, পৃষ্ঠা ১৫২) যি কি নহওক, পাৰ্টিৰ আদৰ্শ বা মতাদৰ্শগত পাৰ্থক্য থাকিলেও দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ আৰম্ভণিৰ সময়ত প্ৰায়বিটা বামপন্থী সংগঠনে কংগ্ৰেছৰ লগত সহযোগিতামূলক মনোভাৱেৰে সাম্ৰাজ্যবাদী যুদ্ধৰ বিৰোধিতা কৰিছিল। (Arun Chandra Bhuyan, Sibopade De edited : Political History of Assam, Vol. III, Gauhati 1980, পৃষ্ঠা ১৪২, ১৪৩) সামগ্ৰিকভাৱে, দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ আগলৈকে অসমত বাওঁপন্থী আন্দোলনৰ প্ৰভাৱ কৃষক-শ্ৰমিক ক্ষেত্ৰলৈ প্ৰসাৰিত হৈছিল। কমিউনিষ্টসকলৰ প্ৰভাৱতে ত্ৰিশৰ দশকত অসমত কেইবাটাও কৃষক সংগঠন গঢ় লৈ উঠা, এওঁলোকৰ প্ৰভাৱতে ৰায়ত সম্প্ৰই মাটিৰ খাজনা হ্ৰাস কৰাৰ বাবে চৰকাৰক বাধ্য কৰি ঐতিহাসিক বিজয় সাব্যস্ত কৰা আদি কথা আমি অন্য এক প্ৰসংগত আলোচনা কৰিছো। আনফালেদি, অসমৰ অৰ্থনীতিত নিৰ্মম শোষণৰ বলি হোৱা চাহ শ্ৰমিকসকলৰ মাজলৈও বামপন্থী ভাবাদৰ্শ প্ৰসাৰ হোৱা ঘটনাই কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰ অগ্ৰগতিৰ কথাকে সূচায়। The Phase of labour struggles during the years 1937-40 was a turning point in Assam history in more than one aspect. From the very beginning, these

struggles, directed against British capital, had a clear anti-imperialist character as well as a broad left nationalist orientation (Dr Amalendu Guha Planter-Raj to Swaraj, New Delhi 1998 P 244) অৱশ্যে ১৯৪১ চনত ছোভিয়েট ৰাছিয়াৰ নিৰ্দেশত ভাৰতৰ কমিউনিষ্ট পাৰ্টিয়ে সাম্ৰাজ্যবাদী যুদ্ধ জনযুদ্ধলৈ পৰিবৰ্তন কৰাৰ প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰাত ইয়াৰ নেতিবাচক প্ৰভাৱ সমগ্ৰ দেশৰ কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰ ওপৰত পৰিছিল বুলি ভবাৰ থল আছে। চি পি আইৰ প্ৰভাৱাধীন অসমৰ ছাত্ৰ আন্দোলনো ইয়াৰ বাহিৰত নাছিল। সৰ্বভাৰতীয় কেন্দ্ৰীয় সমিতিয়ে পাটনাত 'জনযুদ্ধৰ' প্ৰতি সমৰ্থনত গ্ৰহণ কৰা নীতি অসমৰ কেইবাখনো জিলা ছাত্ৰ কমিটীয়ে কিন্তু প্ৰকাশ্য বিৰোধিতা কৰিছিল বুলি জনা যায়। (Arun Chandra Bhuyan Sibopade De edited উল্লেখিত গ্ৰন্থ পৃষ্ঠা ১৫৫) যাৰ ফলত ছাত্ৰসকলৰ ব্যাপক অংশই বিভিন্ন শাখাৰ লগত সংযোগ সাধন কৰি জাতীয় কংগ্ৰেছৰ নেতৃত্বত প্ৰসাৰ হোৱা ভাৰত ত্যাগ আন্দোলনৰ সময়তো সবল গণভিত্তি প্ৰদান কৰাত সফল হৈছিল। (ড অনুৰাধা দত্ত ঃ উল্লেখিত গ্ৰন্থ ° পৃষ্ঠা ২৭৫, ২৭৬)

(ঙ) জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰসাৰ

(১)

বিংশ শতাব্দীৰ প্ৰথমাৰ্ধত অসমত বিকাশ হোৱা নব্য চিন্তা-ধাৰাৰে প্ৰবক্তা আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। কিন্তু তেওঁৰ ৰাজনৈতিক-সামাজিক ভাবধাৰা, তেওঁৰ সাংস্কৃতিক জীৱনবীক্ষা সমগ্ৰতাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন নাছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল সকলোৰে শিল্পী মনটো জগাই তুলি, সুন্দৰৰ অনুভূতিৰ প্ৰকাশ ঘটাই, জনতাৰ লগত মিলি গৈ দুষ্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ দিয়া এজন আজন্ম সংগ্ৰামী শিল্পী। তেওঁৰ এই শিল্পচেতনাৰ প্ৰসাৰ ঘটিছিল বিংশ শতিকাৰ অসমীয়া সমাজখনৰ এক জটিল সন্ধিক্ষণৰ পটভূমিত। আমি যি নব্য জাতীয় চেতনাৰ কথা কৈছো তাৰ বহিঃপ্ৰকাশ ঘটিছিল অসমীয়া জাতিৰ সাংস্কৃতিক-ৰাজনৈতিক আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰামৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সন্মুখত আছিল এটা মৃতপ্ৰায় জাতি। উপৰিসৌধৰ ৰাজনৈতিক -পৰিবৰ্তনসমূহেও যেন অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ অন্তৰ্নিহিত সত্তাক জগাই তুলিব পৰা নাছিল। এনে পৰিস্থিতিত শিল্পীজনাৰ সাংস্কৃতিক জীৱনবোধ কেন্দ্ৰীভূত হৈছিল গৈ অসমীয়া জাতীয় জীৱন নিৰ্মাণৰ ঐতিহ্যৰ মাজত। এনে এক মহান দায়িত্ব পালনৰ গভীৰ অনুপ্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল ভাৰতীয় আধ্যাত্মিকতাৰ সাগৰ মথি পোৱা 'কৃষ্ণ সংস্কৃতি'ৰ অৰ্থৰ মাজত। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজৰ উপলব্ধিৰ কথা এইদৰে লিখিছে— "এই অৰ্থ পাই আৰু মোৰ মনত সদায়ে মোক জুমুৰি দি থকা কথাটো মানুহ যে শিল্পীহে শিল্পী হৈয়েই সি জীৱনক অপৰিচ্ছিন্নভাৱে চাব লাগিব, ধৰিব লাগিব আৰু শিল্পীৰূপেই তাৰ জীৱন আদৰ্শৰ পূৰ্ণ উপলব্ধি হ'ব, ইয়াত মোৰ গভীৰ বিশ্বাস হৈছে। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ), পৃষ্ঠা ৪২৩] তেওঁৰ মতে কৃষ্ণ সংস্কৃতিয়ে মানৱ প্ৰকৃতি সাংস্কৃতিক আৰু দুষ্কৃতিমূলক হোৱাৰ তত্ত্ব কৈ দি মানুহক মানুহৰ জীৱনৰ মহাৰ্থ আৰু সেই অৰ্থমতে চলি মানুহ কোন পথেৰে যাব লাগিব তাৰেই ইংগিত দিয়ে। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ)] এই কৃষ্ণ সংস্কৃতিৰ আদৰ্শৰে তেওঁ অসমীয়া সমাজখনৰ যি পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক উত্তৰণৰ সপোন দেখিছিল তাৰ বাস্তৱ ৰূপ আছিল মহাপুৰুষ শিল্পী শংকৰদেৱৰ আদৰ্শ। কাৰণ তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল যে 'কৃষ্ণ'ৰ আদৰ্শৰ

সুন্দৰতম দিশবোৰ মহাপুৰুষ জনাৰ মাজেৰে প্ৰকাশ ঘটিছিল। সেয়েহে এক সংকটকালীন অৱস্থাত থিয় দি তেওঁ অসমীয়া সমাজখনক গভীৰ আত্মীয়তাৰ দোলেৰে বান্ধিব খুজিছে শংকৰী ঐতিহ্যৰ লগত। লগতে তেওঁ ক্ষমতাকেন্দ্ৰিক ৰাজনীতিৰ বিপৰীতে শিল্পীৰ জয়-যাত্ৰাও ঘোষণা কৰিছে। 'আজিলৈকে অসমীয়াক অসমীয়া কৰি ৰাখি থৈছে কোনে? আমাৰ তাহানিৰ স্বাধীন অসমৰ ৰাষ্ট্ৰক্ষমতা থকা ৰজাসকলে, পাত্ৰমন্ত্ৰী সকলেনে বৰফুকন, বৰবৰুৱা, বৰুৱা, ফুকন বিষয়াসকলে? আমাক আজি অসমীয়া বুলি আমাৰ জাতীয় সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ বিশিষ্টভাৱে এটা প্ৰগতিশীল জাতিকৈ ৰাখি থৈছে অসমীয়া সংস্কৃতি সৃষ্টি কৰি দি যাওঁতা, অসমীয়া সুকুমাৰ কলাৰ এটা নিজস্ব বৈশিষ্ট্য দি থৈ যাওঁতা, অসমীয়া সামাজিক জীবনৰ এটা বিশিষ্ট গঢ় দি যাওঁতা, অসমত এনে সাংস্কৃতিক ৰাষ্ট্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰি থৈ যাওঁতা অসমীয়া জীৱনৰ মহাকলাকাৰ শিল্পীৰো শিল্পী মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱ। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৪৮] তেওঁৰ মতে ডেৰশ বছৰৰ এটা প্ৰচণ্ড পাশ্চাত্য সংস্কৃতিৰ দুৰ্বাৰ আক্ৰমণটো অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বিশিষ্টতা ৰক্ষা পৰিছে শংকৰদেৱে গঢ়ি যোৱাৰ ভেটিৰ ওপৰতে। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ), পৃষ্ঠা ৪৪৮, ৪৪৯] আনফালেদি, শংকৰী ঐতিহ্যৰ পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰি সাংস্কৃতিকভাৱে অসমীয়া জাতিৰ আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰে সংগ্ৰামত ব্ৰতী হোৱা জোনাকী যুগৰ বুদ্ধিজীৱীসকলৰ প্ৰতিও জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল গভীৰ শ্ৰদ্ধাশীল। 'বৰ্তমান অসমীয়া সাহিত্যই প্ৰথম অৱস্থাত যেতিয়া আন্ধাৰত বাট নেদেখি দিগবিদিগ মনিব নোৱাৰি থমক খাই ৰৈ গৈছিল, সেই সময়তে ছাত্ৰ চন্দ্ৰকুমাৰে জোনাকীৰ উজ্জ্বল শলিতাগছি জ্বলাই সাহিত্যত পোহৰ পেলাই দিলে ক্ষীণ চন্দ্ৰলোকৰ দৰেই আৰু সেই পোহৰতে বেজবৰুৱা হেম গোহাঁই, ৰজনী বৰদলৈকে আদি কৰি সেই যুগৰ সাহিত্য-কোঁৱৰসকলে ইজনে সিজনক চিনি, জোনাকী চাকিটিৰ চাৰিওফালে গোট খাই অসমীয়া সাহিত্যৰ উন্নতিৰ বৰসবাহ পাতি নাম ধৰিবলৈ সুবিধা পাই ওলাল।' [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ), পৃষ্ঠা ৭৬৩] জাতিৰ মৰ্মস্থান বুজিযেই যে বেজবৰুৱাই শংকৰ-মাধৱৰ সাহিত্যত হাত দি অসমীয়াক পুনৰজীৱন দি জগাব খুজিছিল— সেই কথাও তেওঁ বেলেগ এক প্ৰসংগত উল্লেখ কৰিছে। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৯০]

অৱশ্যে শিল্পী-সাহিত্যিকসকলে গঢ় দিয়া কিবা এক বিমূৰ্ত ঐতিহ্যৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কোনো আবেগিক অন্ধতা নাছিল। তেওঁৰ চিন্তাধাৰাৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয়-বস্তু আছিল মানুহ— কথাটো 'কৃষ্ণ সংস্কৃতিৰ' অৰ্থ উপলব্ধিৰ প্ৰসংগতে আলোচনাৰ আৰম্ভণিতেই উনুকিওৱা হৈছে। গতিকে শিল্পী-সাহিত্যিকসকলৰ ভূমিকাক তেওঁ মহিমামণ্ডিত কৰিছে জনতাৰ মানসিক-সাংস্কৃতিক উত্তৰণৰ স্বাৰ্থতহে। সুকুমাৰ কলা, সাহিত্য-চৰ্চাৰ মাজেৰে সাংস্কৃতিক শ্ৰেষ্ঠত্ব লাভ কৰা সমন্বয়ধৰ্মী সমাজ এখনতহে জনতাৰ সুষম বিকাশ হ'ব পাৰে— জ্যোতিপ্ৰসাদে তাকে মনে-প্ৰাণে বিশ্বাস কৰিছিল। ওপৰে ওপৰে স্ববিৰোধ যেন লাগিলেও এই সমন্বয়ৰ আদৰ্শ তেওঁৰ বিভিন্ন মন্তব্যত তেওঁৰে সাংস্কৃতিক চেতনাৰ মৰ্মবস্তুৰ লগত নিহিত হৈ আছে। এঠাইত তেওঁ আৰ্য সংস্কৃতিক আসুৰিক (প্ৰাক-আৰ্য সংস্কৃতিৰ কথাকে কৈছে) সংস্কৃতিৰ পৰা পৃথক কৰি দেখুৱাইছে কিন্তু এইয়া মানসিক উৎকৰ্ষ সাধনৰ আহিলা— আধ্যাত্মিক দৃষ্টিৰ ফালৰ পৰাহে, জাতিগত বৈষম্যৰ সাম্প্ৰদায়িক ভিত্তিত নহয়। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৫৪] আনকি তেওঁৰ 'কৃষ্ণ'ৰ আদৰ্শও বিভিন্ন ধৰ্মাৱলম্বীলোকে বাস কৰা ভাৰতীয়

বা অসমীয়া সমাজখনৰ পৰিপন্থী নাছিল। কাৰণ পৰিবৰ্তিত সময়ত 'কৃষ্ণ'ৰ অৰ্থটোৰ মাজত থকা 'সত্য'টোৱেহে বিশ্বজনীন— সেই কথা দ্বিধাহীনভাৱে ঘোষণা কৰিছে। উদাৰ বাবে ক'ব পাৰিছে সকলোৰে নিজৰ নিজৰ কৃষ্ণৰ দৰে সাংস্কৃতিক প্ৰতীক থকাৰ কথা। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪২৭] ঠিক সেইদৰে ইছলামৰ আগমনৰ প্ৰসংগত ভাৰতীয় সংস্কৃতি আনৰ পদানত হ'ল বুলি কৈও হিন্দু আৰু ইছলাম সংস্কৃতিৰ সমন্বয়ৰ কথা ক'বলৈ তেওঁ পাহৰা নাই— যাৰ সুন্দৰতম প্ৰকাশ ঘটিছিল 'তাজমহল'ৰ মাজেৰে।[জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৩৪, ৪৩৫]। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে অধিক বাস্তৱ সন্মত দৃষ্টিভংগীৰে তেওঁৰ সমন্বযৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰিলে অসমীযা জাতীয় জীৱন গঢ় দিযাৰ বাবে। অসমত বাগিচাৰ বনুৱা, মৈমনছিঙীযা, নেপালী, বঙালী, মাৰোৱাৰী আদি বাহিৰৰ লোকসকলে নিজ নিজ বিশিষ্টতাক ধৰি ৰাখি ইযাত বসতি স্থাপন কৰাৰ প্ৰতি দৃষ্টি দি তেওঁ সকীযাই দিছিল— 'এতিযা এই জনসংখ্যাৰ মানুহৰ সৰহ ভাগকেই যদি আমি ইয়াৰ ভাষা, কৃষ্টি আৰু সভ্যতা দি আমাৰ ভিতৰত সুমুৱাব নোৱাৰো তেন্তে আমাৰ বিপদ আছে।" [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৪৪, ৪৪৫] পিছে, এইয়া কোনো উগ্ৰজাতীয়তাবাদী মন্তব্য নহয়। কাৰণ অসমীয়া জাতিটোৱে নৱ-সভ্যতাৰ ভাগ লৈ তাত সুকীয়া ৰহণ দি নিজৰ ভৱিষ্যত ৰচিব সাংস্কৃতিক সমন্বয়ৰ মাজেদিহে— এই কথা তেওঁ উপলব্ধি কৰিছিল— "এই সকলোকে অসমীয়া কৰিবলৈ আৰু তেওঁলোকক আমাৰ কৃষ্টিৰ প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাবান্বিত কৰিবলৈ হ'লে উপায় হৈছে সামাজিক সমন্ধ স্থাপন— ললিত কলা, শিল্প, সাহিত্য, স্থাপত্য আৰু সংগীতৰ পোহৰেৰে তেওঁলোকক আমাৰ ভাষা কৃষ্টিলৈ আকৰ্ষণ কৰি অনাটো।" [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৪৫]।

(২)

কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে বুজিছিল যে তেওঁ বাস কৰা জটিল পৃথিৱীখনত এখন সুষম সমাজৰ বিকাশ বা মানুহৰ জীৱন যাত্ৰা— কোনোটোৱেই সহজ নহয। এফালেদি সাম্ৰাজ্যবাদৰ হেঁচাত অসমৰ কৃষক প্ৰজাৰ জুৰুলা অৱস্থা, আনফালে জনগণক সংগঠিত কৰাৰ বাবে অসমীযা মধ্যবিত্তৰ সচেতন প্ৰচেষ্টা, সংৰক্ষণমূলক দৃষ্টিভংগীৰ মাজেৰেই সৰ্বভাৰতীয চেতনাৰ প্ৰসাৰ, জাতীয মুক্তি আন্দোলনৰ জোৱাৰ, কংগ্ৰেছৰ আধিপত্যকামী চৰিত্ৰ, মাৰ্ক্সবাদী চিন্তা-চেতনাৰ প্ৰসাৰ আদি বিভিন্ন ঘটনাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনৰ জগতত গভীৰ আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল বুলি ভবাৰ ফল আছে। তেওঁৰ গভীৰ সাংস্কৃতিক অন্তৰ্দৃষ্টি সামাজিক নিৰ্মম বাস্তৱতাৰ লগত সংযোগ হৈ এক বৈপ্লৱিক ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছিলগৈ। তেওঁৰ যুগৰ অগ্ৰজ সাংস্কৃতিক প্ৰতিনিধিসকলৰ লগত এইখিনিতেই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিভংগীৰ মৌলিক পাৰ্থক্য। যতীন্দ্ৰ কুমাৰ বৰগোহাঞিয়ে সঠিকভাৱে মূল্যায়ন কৰি লিখিছে যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বৈপ্লৱিক মানৱতাবাদী আদৰ্শ এফালে এপ্‌ষ্টেইনৰ খ্ৰীষ্টিয়ান নৈতিকতাবাদী আদৰ্শ আৰু আনফালে মাৰ্ক্সৰ শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ আদৰ্শৰ দুই সীমাৰ মাজত সুন্দৰ শিল্পীৰূপে মানুহৰ সাধনা হিচাপে গঢ় লৈ উঠিছিল— অন্যহাতে চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা প্ৰমুখ্য ৰোমাণ্টিক আদৰ্শবাদীসকলৰ মানৱতাবাদী আদৰ্শ এফালে ফৰাচী চিন্তাবিদ আগাষ্ট কামটে আনফালে উপনিষদীয় ৰবীন্দ্ৰিক আদৰ্শবাদৰ মাজত ঠন ধৰি উঠিছিল।" [শংকৰ শইকীয়া সম্পাদিত ঃ পুণ্ডৰীকাক্ষ ভৰালী, ফণী মহন্ত, ৰামগণেশ, অৱনী চক্ৰৱৰ্তীৰ নিৰ্বাচিত কবিতা। গুৱাহাটী ২০০১, পৃষ্ঠা ৮০]

জাতীয় আন্দোলনৰ প্ৰেৰণাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে সমাজ ৰূপান্তৰৰ পৰিকল্পনা কৰিছিল। কিন্তু কেৱল কংগ্ৰেছৰ ভলণ্টিয়াৰ হোৱাতকৈও জনতাৰ ভূমিকা তেওঁৰ দৃষ্টিত আছিল বহু বেছি। কাৰণ পৰোক্ষভাৱে হ'লেও সাম্ৰাজ্যবাদী তথা এনে জনতাশত্ৰুৰ অপসংস্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ শিল্পী জনতাৰ জয়যাত্ৰাকে ঘোষণা কৰিছিল। তেওঁৰ মতে এচামৰ স্বাৰ্থপৰতা, ক্ষোভ, সংকীৰ্ণতা, ক্ষমতালিপ্সাৰ পৰা উদ্ভৱ হোৱা মানৱ সমাজৰ নানা গোন্ধ আঁতৰ কৰিবলৈ মানুহৰ প্ৰতিৰোধ আৰু সংঘাতমূলক অভিযানেই হ'ল বিপ্লৱ। 'সংস্কৃতিৰ ভ্ৰষ্টতা ৰোধ কৰিবলৈ আৰু ভ্ৰষ্টতাৰ পৰা হোৱা কুসংস্কাৰক ধ্বংস কৰি নতুন সংস্কৃতি গঢ়িবৰ বাবে বিপ্লৱ অনিবাৰ্য হৈ পৰে। মনৰ মাজেদি বিপ্লৱে ক্ৰিয়া কৰি বাহিৰৰ সংঘাতলৈ ওলায় যায়। তেতিয়াই হয় ৰাষ্ট্ৰবিপ্লৱ, সমাজ বিপ্লৱ'। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৬৭] এই সমাজ বিপ্লৱ কিন্তু সাংস্কৃতিক হৈও মূলতঃ ৰাজনৈতিক। তেওঁ ঔপনিৱেশিক দাসত্বৰ পৰা সমাজৰ মুক্তি বিচাৰিছিল জনগণৰ সাংস্কৃতিক স্বাধীনতাৰ বাবে। স্বাধীনতাৰ প্ৰাপ্তিৰ পাছতে লিখা এটা প্ৰবন্ধত তেওঁ উল্লেখ কৰিছে— "মানুহক স্বাধীনতা কিয় লাগে? জীৱনৰ বিকাশ কৰি উচ্চ সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ। ইংৰাজে আমাক গচকা মাৰি ধৰি আমাক আমাৰ প্ৰগতিৰ পৰা, সংস্কৃতি গঢ়া মহান সুযোগৰ পৰা বঞ্চিত কৰি থৈছিল। সেই কাৰণেই আমি ইংৰাজৰ সৈতে যুঁজি-বাগৰি আমাৰ হাতলৈ ৰাষ্ট্ৰক্ষমতা আনি আমাৰ জীৱিকা প্ৰয়াসৰ সুবিধা উলিওৱাৰ লগে লগে সংস্কৃতি গঢ়াৰ সুযোগ উলিয়াই লৈছোঁ। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৪৪৭] প্ৰসংগক্ৰমে উনুকিয়াই যোৱাটো সমীচীন হ'ব যে প্ৰাক স্বাধীনতাকালৰ অসমত জ্যোতিপ্ৰসাদেই আছিল এনে এজন সাংস্কৃতিক কৰ্মী, যিয়ে জাতীয় আন্দোলনৰ পৰিপূৰকভাৱে এক সামন্তবাদ সাংস্কৃতিক আন্দোলনৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰিছিল। এনে পৰিস্থিতিত জনতাৰ মনোগত বস্তুগত সামগ্ৰিক উত্তৰণৰ বাবে তেওঁ থিয় দিছিলগৈ প্ৰাদেশিক কংগ্ৰেছৰ আধিপত্যকামী গণতান্ত্ৰিক জাতীয়বাদী শিবিৰত যাৰ ঐতিহাসিক ভিত্তি আছিল বুৰ্জোৱা মানৱতাবাদী আদৰ্শ, যাৰ মাজেদি অসমীয়াৰ আঞ্চলিক চেতনাই নতুন পথৰ সন্ধান পাইছিল। অসমৰ বিভিন্ন সমস্যাৰ পটভূমিত কংগ্ৰেছে গ্ৰহণ কৰা উদাৰনৈতিক চিন্তা-ধাৰাই তেওঁৰ ওপৰত নিশ্চিতভাৱে প্ৰভাৱ পেলাইছিল, কিন্তু সামগ্ৰিকভাৱে তেওঁৰ নব্য জাতীয়তাবাদী ৰাজনৈতিক দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰসাৰত গভীৰ অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল গান্ধীজীৰ ত্যাগ, মতাদৰ্শ আৰু জীৱন দৰ্শনৰ ভূমিকাই। অসমৰ জাতীয় জীৱনত শংকৰদেৱৰ প্ৰভাৱৰ দৰেই, তেওঁ ভাবিছিল, গান্ধীজীয়ে নৱযুগৰ অৱতাৰণা কৰি ভাৰতবৰ্ষক জগাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছে। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৩৫৭] ১৯২১ চনত গান্ধীজীৰ অসম ভ্ৰমণে অসমৰ সামাজিক ৰাজনৈতিক জীৱনৰ ওপৰত পেলোৱা প্ৰভাৱ সম্বন্ধে তেওঁ লিখিছে— "মহাত্মা গান্ধী যোৱাৰ পাছত অসমত উৎসাহৰ প্ৰবল সোঁত বৈ গ'ল। কৰ্মীসকলে দ্বিগুণ উৎসাহেৰে কাম কৰিবলৈ লাগিল। তিৰোতাই ধঁতৰত দ্বিগুণ উৎসাহেৰে হাত চলাবলৈ ধৰিলে। চাৰিওফালে উৎসাহ আৰু কৰ্মৰ সোঁত প্ৰবাহিত হ'বলৈ ধৰিলে। বহুত দিন শুই থকা অসমীয়া জাতিয়ে আকৌ এবাৰ সাৰ পালে। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ) পৃষ্ঠা ৩১১] আনকৌলিও প্ৰবাহিত চিন্তা-ধাৰাৰ অন্তৰালত সাম্প্ৰতিক সমাজত ইতিহাস চৰ্চাই গান্ধী আন্দোলনৰ অহিংসাত্মক পদ্ধতিৰ প্ৰসংগটো যি ধৰণে বৰ্ণনা কৰিছে— আমাৰ বোধেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদেও তেওঁৰ সমসাময়িকত ইমান ধৰণৰ উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল। আৰু সেইকাৰণেই অকল সীমাবদ্ধ শ্ৰেণী স্বাৰ্থৰ বাবেই নহয়, বৰং জীৱনবোধৰ

সাবলীল প্ৰকাশৰ মাধ্যম ৰূপে জ্যোতিপ্ৰসাদে গান্ধীজীৰ আদৰ্শ আৰু কংগ্ৰেছৰ পতাকা গ্ৰহণৰ ফালে আগবাঢ়ি আহিছিল।

ধাৰণা কৰি ল'ব পাৰি যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাংস্কৃতিক জীৱনবীক্ষাই জাতীয় মুক্তি আন্দোলনৰ সময়ছোৱাতে অসমীয়া জাতীয়তাবাদী চিন্তাৰ বিভিন্ন উপাদান আত্মসাৎ কৰি লৈছিল। কিন্তু সমাজৰ আমোল ৰূপান্তৰ ঘটাব খোজা, সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি সহানুভূতিশীল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জাতীয় চিন্তা জীৱনৰ শেষ কাললৈ মাৰ্ক্সবাদী জীৱনবীক্ষালৈ উত্তৰণ ঘটাটো আছিলে নিতান্তই স্বাভাৱিক। সাম্ৰাজ্যবাদে দৃষ্টি কৰা জটিল আৰ্থ-সামাজিক পৰিস্থিতি আৰু বিশেষকৈ স্বাধীন কংগ্ৰেছ চৰকাৰৰ জনবিৰোধী নীতিয়েই তেওঁৰ মানসিক পৰিৱৰ্তনত বিশেষ অৰিহণা যোগাইছিল। বস্তুনিষ্ঠ আলোচনাই তেওঁৰ লেখনিৰ বিভিন্ন দিশবোৰ চালি জাৰি চাইছে। কিন্তু আমাৰ আলোচনাত গুৰুত্ব পোৱা আত্মসংৰক্ষণমুখী অসমীয়া জাতীয় চেতনাৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জাতীয়তাবাদৰ মৌলিক প্ৰভেদ আছিল কোন খিনিত? প্ৰসংগটো আমি ড° হীৰেন গোহাঁইৰ এটি অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ মূল্যায়নৰ ভিত্তিত দাঙি ধৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছো। জ্যোতিপ্ৰসাদে যিহেতু সাধাৰণ শ্ৰমজীৱী মানুহৰ মুক্তি বিচাৰিছিল, সেয়ে তেওঁৰ ৰাজনৈতিক দৰ্শন গতিশীল আৰু প্ৰগতিকামী হ'ব পাৰিছিল। জাতি আৰু জাতীযতা সম্পৰ্কে তেওঁৰ চিন্তাতো এই গতিশীলতাৰ সাঁচ বহিছিল। আনহাতে অম্বিকাগিৰিয়ে অসমীয়া সমাজৰ অভ্যন্তৰত স্থিতাৱস্থা ৰক্ষা কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। সেয়ে কৃষকৰ মুক্তিতকৈ মধ্যবিত্তৰ ক্ষমতালোভৰ লগতেই শ্ৰেণীগতভাৱে তেওঁৰ জাতীযতাবোধৰ সম্পৰ্ক আছিল। আকৌ মধ্যবিত্তৰ জাতীয়তাবাদ সদায়ে আত্মকেন্দ্ৰিক আৰু আছুতীয়া। কাৰণ শোষণৰ স্বত্ব তথা বজাৰৰ বিস্তাৰ বিচাৰি কৰা প্ৰতিযোগিতাই মধ্যবিত্তক উদাৰ আৰু সহনশীল হোৱাৰ শিক্ষা দিব নোৱাৰে। কিন্তু শ্ৰমিক-কৃষকৰ জাতীয়তাবাদত অন্য জাতিৰ শোষিতসকলৰ প্ৰতি স্বাভাৱিক সহানুভূতি নিহিত। এই পিনৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জাতীয়তাবাদত মাৰ্ক্সীয় আন্তৰ্জাতিকতাৰ প্ৰভাৱহে স্পষ্ট। সি শ্ৰমিক ভাবাদৰ্শৰ ঠাচতে গঢ় লোৱা।" [ড° হীৰেন গোহাঁই : বিশ্বায়তন, নলবাৰী ১৯৮৩, পৃষ্ঠা ১৬৩] বিংশ শতাব্দীৰ অসমত জ্যোতিপ্ৰসাদ অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ এনে এগৰাকী প্ৰতিনিধি আছিল, যিয়ে মধ্যবিত্তৰ সাংস্কৃতিক পৰিমণ্ডলৰ মাজত থাকিয়ে চিন্তা-চৰ্চা কৰি সাম্ৰাজ্যবাদে জন্ম দিয়া বিভিন্ন সমস্যা তথা জাতীয় চিন্তাৰ ধাৰাসমূহৰ মাজত সামঞ্জস্য ৰক্ষা কৰি অন্য এক বিপ্লৱী প্ৰান্তৰলৈ খোজ দিছিল। 'মধ্যবিত্ত চিন্তাৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উত্তৰণ সেয়ে কেৱল ভাৱপ্ৰৱণ বা খেয়ালী মনৰ বিলাপ নহয়; ই আছিল গুণগতভাৱে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ৰূপান্তৰ, শেষ জীৱনৰ ভাষণ আৰু প্ৰবন্ধ আদিত এই উত্তৰণৰ চিন সুপৰিস্ফুট। [ড° হীৰেন গোহাঁই : বিশ্বায়তন, নলবাৰী ১৯৮৩]

(৪)

সাধাৰণ জনগণৰ মুক্তি বিচৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে জাতীয় মুক্তি আন্দোলনত নিজেও অংশ গ্ৰহণ কৰাৰ উপৰিও জনগণক সংগঠিত কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। এই বিষয়ে আমি চমুকৈ উল্লেখ কৰি আলোচনাৰ সামৰণি মাৰিম। ছাত্ৰাৱস্থাতে তেওঁ অসহযোগৰ কাম কাজত আত্মনিয়োগ কৰিছিল। দৰং অঞ্চলত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, অমিয় কুমাৰ দাস আদিয়ে অন্যান্য স্বাধীনতা সংগ্ৰামীসকলৰ সহযোগত 'চ'তমহীয়া ঘৰপোৰা জুইৰ দৰে অসহযোগ আন্দোলনৰ জুইকুৰা দপ্‌দপ্‌কৈ জ্বলাই তুলিছিল।' [দেৱেশ্বৰ শৰ্মা : হেৰাই যোৱা দিনবোৰ, গুৱাহাটী

১৯৮০, পৃষ্ঠা - ৬৭] পৰৱৰ্তী পৰ্যায়বোৰতো প্ৰচণ্ড চৰকাৰী দমন আৰু সন্ত্ৰাসৰ মাজতো তেওঁৰ এই সংগ্ৰামী যাত্ৰা অব্যাহত আছিল। যিহেতু, এই দিশসমূহ বিভিন্ন গৱেষকে পোহৰলৈ আনিছে, সেইবাবে তেখেতৰ ৰাজনৈতিক দিনপঞ্জী লিখাটো আমাৰ মূল উদ্দেশ্য কৰি লোৱা নাই। এই সন্দৰ্ভত গুৰুত্ব দিবলগীয়া কথাতো হ'ল যে জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল মূলতঃ এজন শিল্পী। সকলো ধৰণৰ শোষণ নিপীড়ন আঁতৰোৱাৰ বাবে তেওঁ জনগণৰ সাংস্কৃতিক স্বাধীনতা বিচাৰিছিল। জনগণৰ আত্মিক আৰু মানসিক উৎকৰ্ষ সাধনৰ মাজেৰেই ৰাজনৈতিক বিপ্লৱ সম্ভৱ হ'ব পাৰে বুলি তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল— কথাটো আমি আগতেই উল্লেখ কৰিছো। এনে পটভূমিত, জ্যোতিৰ শিল্পসত্তাৰ বিস্ফোৰক ৰূপটোৱে আছিল তেওঁৰ ৰাজনীতি। জাতীয় মুক্তি আন্দোলনত তেওঁ জনগণৰ ৰাজনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক আন্দোলন একেটা বিন্দুতে কেন্দ্ৰীভূত কৰাৰ চেষ্টা চলাইছিল। বিয়াল্লিশৰ বিপ্লৱত দৰং জিলাৰ সন্দৰ্ভত ৰাজনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰত সামন্তৰালভাৱে আগবঢ়া জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভূমিকাৰ সমগ্ৰতাৰ সম্বন্ধে ড° অনুৰাধা দত্তই লিখিছে। "Biswadev Sarma and Jyotiprasad Agarwalla played a notable part in the underground movement in the district. Joytiprasad Agarwalla's soul– stirring songs moved the young generation to come out for the cause of freedom in ever– increasing numbers. Jyotiprasad did not confine his activities to Darrang only; he visited Guahati and made necessary contacts to organise the local people." [অনুৰাধা দত্ত : উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃষ্ঠা ২৭২]

(৫)

ৰাজনৈতিক আন্দোলনৰ কৰ্মসূচীৰ লগে লগে শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনৰ জগতত চলা এই বিপ্লৱৰ পটভূমি আছিল তেজপুৰত গঢ় লৈ উঠা এক বিশেষ সাংস্কৃতিক আন্দোলন। তেওঁৰেই প্ৰায় সমসাময়িক বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাই লিখিছে— "১৯২১ চন। অসহযোগ আন্দোলন। অসমৰ এচাম ডেকাৰ হিয়াত অসহযোগ আন্দোলন হয়— ৰাজনৈতিক ক্ষেত্ৰত নহয়, সুৰৰ জগতত। হিন্দুস্থানী আৰু বঙালী সুৰ বিদেশী বৰ্জনৰ দৰে বৰ্জনৰ ব্যৱস্থা চলে। যি বিলাকক গাঁৱলীয়া সমাজৰ বস্তু বুলি অৱহেলাৰ সামগ্ৰী হিচাপে অসমীয়া শিক্ষিত ডেকাসকলৰ অন্তৰত ধাৰণা হৈছিল, সেই বিহুনাম, বনগীত, আইনাম, বিয়ানাম, টোকাৰী নামবোৰৰ সুৰ থিয়েটাৰী গানত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি নে নোৱাৰি, আৰু সেইবোৰ আধুনিক যন্ত্ৰ-পাতিৰে বজাই নতুন যুগৰ উপযোগী সাজপাৰেৰে উলিয়াই আনিব পাৰি নে নোৱাৰি, এনেকুৱাপ জাতীয় ভাব উদ্বুদ্ধ হৈ এচাম অসমীয়া ডেকাৰ অন্তৰত খলক লগায়।" [যোগেশ দাস আৰু অন্যান্য সম্পাদিত : বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা ৰচনা সম্ভাৰ (দ্বিতীয় খণ্ড) তেজপুৰ, ১৯৯৭, পৃষ্ঠা ১২১৭] এই নতুন চামৰ ডেকাসকলৰ অন্যতম আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। বাণ ৰংগমঞ্চৰ চৌ ৰ্ষতে শোণিতকুঁৱৰী নাটকৰ বাবে সম্পূৰ্ণৰূপে লুইতৰ গীতমাতৰ আধাৰত 'গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰে শৰাই' গীতটো সুৰ কৰি তেওঁ এক প্ৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক বিপ্লৱৰ সূচনা কৰিলে। ৰঙলুৱা ভাবধাৰাৰে প্ৰভাৱান্বিত হৈ থকা অন্যান্য সাংস্কৃতিক কৰ্মীসকলে গীতটোক লৈ বেছিয়া ঠাট্টা, মস্কৰা কৰিলে— তেতিয়া জ্যোতিপ্ৰসাদে অভিমান কৰি কৈছিলে— "মোৰ যদি নতুন অসমীয়া

সুধীয়া গানবোৰ নাগায়, তেন্তে মোৰ নাটকো কৰিব নিদিওঁ। আৰু বাণ থিয়েটাৰত একো সহযোগ নকৰো।" [যোগেশ দাস আৰু অন্যান্য সম্পাদিত ঃ বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা ৰচনা সম্ভাৰ (দ্বিতীয় খণ্ড) তেজপুৰ, ১৯৯৭ পৃষ্ঠা ১২২৮] এইয়াই আছিল ৰাজনৈতিক সংগ্ৰামৰ লগে লগে চলি থকা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসিক আন্দোলনৰ অগ্ৰগতি। গুৰুত্বপূৰ্ণভাৱে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বৈপ্লৱিক চিন্তাধাৰা তেওঁৰ প্ৰবন্ধৰাজিতকৈ গীতৰ মাজেদিয়েই বেছিকৈ ফুটি উঠিছিল। বিষ্ণু প্ৰসাদ ৰাভাই লিখিছে যে ১৯৩০ চনত বিলাতৰ পৰা ঘূৰি অহাৰ পাছত তেওঁৰ সংস্কৃতিৰ বিশেষকৈ সুৰৰ ক্ষেত্ৰখন অধিক প্ৰসাৰিত হৈছিল, আৰু আইন অমান্য আন্দোলনত জপিয়াই পৰাৰ পৰা তেওঁৰ গীতবোৰ অধিক প্ৰভাৱশালী হৈ জাতীয় জাগৰণৰ অংশত পৰিণত হৈছিল। [যোগেশ দাস আৰু অন্যান্য সম্পাদিত ঃ বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা ৰচনা সম্ভাৰ (দ্বিতীয় খণ্ড) তেজপুৰ, ১৯৯৭ পৃষ্ঠা ১২২৯]

(৬)

কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে তেতিয়াই যে অভিমানটো কৰিছিল তাৰ অৰ্থ কিন্তু আজিও উলিয়াব পৰা নাই, বা বুজিবলৈও চেষ্টা কৰা নাই। সম্পূৰ্ণ আত্মিক চেতনাৰে অসমীয়া জাতিটোক সাংস্কৃতিক ভাব বিন্নপাই তোলাৰ দায়িত্ব আজিও অসমীয়া মধ্যবিত্তই পালন কৰিব পৰা নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদে সবীয়াই দিয়া ক্ষমতাকেন্দ্ৰিক ৰাজনীতিৰ বিপৰীতে সাংস্কৃতিক সমগ্ৰতাৰে আজিও আমি আমাৰ জাতিটোক মহিমামণ্ডিত কৰিব পৰা নাই। সাম্ৰাজ্যবাদী শাসন-শোষণে এৰি থৈ যোৱা স্বাধীনোত্তৰ অসমৰ বিশেষ ঐতিহাসিক পৰিস্থিতিত অসমীয়া মধ্যবিত্ত আজি বিভিন্ন সমস্যাৰে জৰ্জৰিত। আঞ্চলিক চেতনাই সঠিক উত্তৰণৰ বাট বিচাৰি নেপাই শেষত সন্ত্ৰাসবাদৰ ফালে ধাৱমান হ'লগৈ। বহুবাৰ ভাতৃঘাটী সংঘৰ্ষৰেও ৰাঙলী হৈ আহিছে ব্ৰহ্মপুত্ৰ উপত্যকা। অসমৰ সোঁপন্থী আৰু বাওঁপন্থী ৰাজনীতিয়ে আজিকোপতি কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জাতীয়তাবাদৰ কেতবোৰ মৌলিক দিশ বিচাৰ কৰি চোৱাৰ গুৰুত্ব অনুভৱ কৰা নাই। ঔপনিবেশিক অসমৰ জটিল আৰ্থ-সামজিক গাঁথনিৰ মাজত বিকাশ লাভ কৰা 'জ্যোতিৰ চেতনাই' আজিও আমাৰ মুক্তিৰ বাট দেখুৱাব পাৰে। কিন্তু প্ৰশ্ন হ'ল— অতীতৰ ভুল সমূহ শুধৰাই হে জাতি গঢ়াৰ মহান সংকল্প লৈ ওলাই আহিব পাৰিবনে অসমীয়া মধ্যবিত্ত? জন্মশতবৰ্ষৰ বছৰটোত যেন প্ৰতিজন শিক্ষিত অসমীয়াই এক আত্মসমালোচনামূলক দৃষ্টিভংগী গ্ৰহণ কৰে— অন্ততঃ সেই আশা আমি কৰিব পাৰো।

ABBREVIATIONS

RLRA – Report on Land Revenue Administration
RAE – Report on Administration of Excise Department.
RAA –Report on Administration of Assam.
ASP – Assam Secretariat Proceedings
RLRAA – Resolution of Land Revenue Administration of Assam.
ALCP – Assam Legislative Council Proceedings.
AG –Assam Gazette

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসিক সংকট আৰু তেওঁৰ উত্তৰণ

হীৰেন গোহাঁই

(১)

অলপতে (নৱেম্বৰ, ১৯৮১) ডিব্ৰুগড়ৰ বৰবৰুৱা সাহিত্য সভাই প্ৰকাশ কৰা শৰৎচন্দ্ৰ নেওগৰ বিপ্লৱী গণশিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা নামৰ জীৱন কাহিনীত এনে ভালেমান নতুন তথ্য সন্নিৱিষ্ট হৈছে, য'ৰ পৰা অসংকোচে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি যে জীৱনৰ শেষ কালছোৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদ সাম্যবাদী চিন্তাধাৰাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈছিল আৰু গভীৰভাৱে তাৰ প্ৰভাৱত পৰিছিল। শ্ৰীনেওগে মন্তব্য কৰিছে যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ "ৰূপকোঁৱৰ" উপাধিটো ১৯৩৪ চনৰে, কিন্তু জীৱনৰ অপৰাহ্নত তেওঁক যেতিয়া "গণশিল্পী" বুলি অভিহিত কৰিবলৈ এচাম লোকে সম্মতি বিচাৰিছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ আনন্দিত হৈছিল। (পৃঃ ৪১, উল্লিখিত পুথি।)

কিন্তু এই কথাও ঠিক যে এই নতুন চিন্তাধাৰাৰ প্ৰভাৱত কোনো উল্লেখযোগ্য ৰচনা সৃষ্টি কৰাৰ আগতে তেওঁ মৃত্যুৰ গৰাহত পৰিল। শিল্পীৰ পৃথিৱীত (তাৰ মূল, অবিকৃত ৰূপত) দেখা যায় দুই ভাবধাৰাৰ সংঘাত আৰু সমন্বয়। নতুন ভাবধাৰাৰ আকৰ্ষণত তেওঁৰ মন গভীৰভাৱে আলোড়িত—ফলত তেওঁৰ পুৰণা আৰু পৰিচিত ধ্যান-ধাৰণাবোৰ পৰাস্ত হৈ প্ৰস্থান কৰা নাই। বৰং যেন নিজৰ অস্তিত্ব ৰক্ষাৰ বাবে নতুন ভাবধাৰাৰ সমানে বলিষ্ঠতা আৰু তেজস্বিতা প্ৰকাশ কৰিবলৈ ওলাইছে। বস্তুবাদ আৰু ভাববাদ, সাম্যবাদ আৰু ধৰ্ম, বিপ্লৱী হিংসা আৰু অহিংসা, অৰ্থনৈতিক দাবী আৰু সুন্দৰৰ পূজা—দুয়ো ধাৰাৰে বিভিন্ন উপাদান যেন তুমুল সংগ্ৰামত লিপ্ত। শিল্পীৰ পৃথিৱী সেয়ে এক বৰ্ণমুখৰ সমন্বয়ৰ সাক্ষ্য। চিন্তাৰ উত্তেজনা আৰু দ্বন্দ্বৰ তীব্ৰতাৰ পৰিণামস্বৰূপে তেওঁৰ বক্তব্য গদ্যৰ সঁজাত আবদ্ধ হৈ থকা নাই, মাজে মাজে কবিতাৰ আকাশলৈ সি উৰা মাৰিছে। কিন্তু শিল্পীৰ পৃথিৱীত যি সমন্বয় পৰিস্ফুট হৈছে, হয়তো সি স্থায়ী নহ'লহেঁতেন। হয়তো নতুন গণসংগ্ৰামৰ অভিজ্ঞতাৰ আঘাতত তেওঁৰ ভাবাদৰ্শ আৰু বেছিকৈ হাউলিলহেঁতেন সাম্যবাদৰ মূলধাৰাৰ পিনে।

অৱশ্যে কথাটো যুক্তিসংগত হ'লেও আনুমানিক। এটা কথাহে খাটাং—আৰু আমাৰ মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীৱীসকলে শীঘ্ৰে কথাটো মানি লোৱাৰ বাহিৰে তেওঁলোকৰ উপায় নাই। সেইটো হ'ল এয়ে যে জীৱনৰ শেষ কালছোৱাত কংগ্ৰেছী শাসন তথা কংগ্ৰেছী আদৰ্শৰ বাস্তৱ ৰূপৰ সম্পৰ্কে তেওঁৰ নিদাৰুণ মোহভংগ ঘটিছিল। 'বাস্তৱৰ কষটি'ত পৰীক্ষা কৰি তেওঁ দেখিছিল যে তেওঁৰ অতীতৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস, বিশ্বাসৰ ভৰসা আৰু বিপদৰ বন্ধু বহু ধ্যান-ধাৰণাই

হয়তো অলীক। এনে ক্ষেত্ৰত আন মানুহে বাস্তৱৰ সাক্ষ্যকে আওকাণ কৰি দেউলীয়া ভাবধাৰাকে আঁকোৱালি লৈ আবিষ্ট হৈ থাকিলহেঁতেন। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদ বাবেই এই সহজ পথ নললে আত্ম-পৰীক্ষা আৰু উত্তৰণৰ কঠোৰ বিকল্প বাছি লৈছিল। সেয়ে এই সংকটৰ ক্ষণত তেওঁৰ কণ্ঠ বেদনাহত বা যন্ত্ৰণাকাতৰ। কংগ্ৰেছৰ পতাকাৰ প্ৰতি আনুগত্য অস্বীকাৰ কৰা তেওঁৰ দৰে হৃদয়বান, নিষ্ঠাবান কৰ্মীৰ বাবে আছিল প্ৰায় অসম্ভৱ। কিন্তু সেই নিষ্ঠুৰ বিকল্পকে তেওঁ গ্ৰহণ কৰিছিল।

এই সন্ধিক্ষণতে তেওঁ সাম্যবাদীসকলৰ সংস্পৰ্শলৈ আহি সাম্যবাদী ভাবধাৰাৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈছিল। শ্ৰেণী-সংগ্ৰামৰ জৰিয়তে তেওঁ মাৰ্ক্সবাদৰ ভিতৰ চ'ৰাত প্ৰৱেশ কৰা নাছিল। মাৰ্ক্সবাদৰ মৌলিক গ্ৰন্থসমূহ প্ৰণালীবদ্ধভাৱে অধ্যয়ন কৰিও তেওঁ মাৰ্ক্সবাদৰ জ্ঞান আয়ত্ত কৰা নাছিল। অৱশ্যে নগেন কাকতিৰ পৰা আমি খবৰ পাইছোঁ যে ক্ৰিষ্টোফাৰ কডৱে'লৰ Illusion and Reality আৰু Studies in a Dying Culture কিতাপ দুখন পঢ়ি তেওঁ বিশেষভাৱে মুগ্ধ আৰু প্ৰভাৱিত হৈছিল। (পূৰ্বোল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১৮)। সাম্যবাদী দলৰ কৰ্মীসকলৰ লগত তেওঁলোকৰ কৰ্মসূচীৰ বিষয়ে বিশদ আলোচনা কৰা বুলিও ধৰি ল'ব পাৰি। পাৰ্টি আণ্ডাৰগ্ৰাউণ্ড হৈ থকাৰ সময়ত পাৰ্টিৰ কৰ্মীসকলক আশ্ৰয় দিয়া কথাটোৱে বুজায় যে পাৰ্টিৰ কৰ্মসূচীৰ প্ৰতিও তেওঁৰ কিছু আস্থা আছিল।

কৰ্মী আৰু শিল্পী হিচাপেই তেওঁ সাম্যবাদী ভাবধাৰাৰ প্ৰতি আকৰ্ষণ অনুভৱ কৰিছিল। ভাৰতীয় সমাজ আৰু সংস্কৃতি পুনৰ সঞ্জীৱিত আৰু গতিশীল কৰিবলৈ তেওঁ যি উপায় বিচাৰিছিল, তাৰ সন্ধানতে তেওঁ সাম্যবাদৰ ওচৰ চাপিছিল। ব্যক্তিগত জীৱনতো এই নতুন ভাবাদৰ্শ আছিল তেওঁৰ সপোনৰ পৰশমণি।

ভাৰতৰ স্বাধীনতা তেওঁৰ বাবে আছিল গভীৰ অশান্তি আৰু মোহভংগৰ কাৰণ। তেওঁৰ বাবে স্বাধীনতাৰ অৰ্থ কেৱল বিদেশী শাসকবৃন্দৰ প্ৰস্থানেই নাছিল—তাৰ প্ৰধান অৰ্থ আছিল ভাৰতীয় জনগণৰ মুক্তি। স্বাধীনতা-পিয়াসী যি কোটি কোটি মানুহ ৰাজ-আলিলৈ ওলাই আহিছিল, সেইবিলাক মানুহৰ দৈহিক শক্তি আৰু উদ্যম, হৃদয়াবেগ আৰু মানসিক ক্ষমতা, উপযুক্ত নেতৃত্বৰে দেশগঠনৰ কামত এনেদৰে নিযুক্ত হোৱাটো তেওঁ বিচাৰিছিল যাতে প্ৰত্যেকেই পংগুতা আৰু স্থৱিৰতাৰপৰা মুক্ত হ'ব পাৰে। তেওঁৰ আশা আছিল যে মুক্ত জনগণৰ সৃষ্টিশক্তিৰ প্লাৱনত ভাৰতত ৰচিত হ'ব এক নতুন সমাজ আৰু সভ্যতাৰ উপকূল। কিন্তু তেওঁৰ এই আশাৰ নিষ্ঠুৰ পৰিসমাপ্তি ঘটিল। তেওঁৰ গীততে ফুটি উঠিল গভীৰ খেদোক্তি :

হে ভাৰত, তোৰ
মুক্তিত বাৰু কিয় জ্বলা নাই
নৱ জীৱনৰ যুক্তি?
গেলা জীৱনৰ, পচা জীৱনৰ
জহি খহি যোৱা মৰা জীৱনলৈ
এতিয়াও অনুৰক্তি
মুক্তিত বাৰু কিয় জ্বলা নাই
নৱ জীৱনৰ যুক্তি?

(জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫৭৩)

প্ৰায় একে সময়তে শিল্পীৰ পৃথিৱী নামেৰে প্ৰকাশিত ভাষণত তেওঁৰ যন্ত্ৰণাক্লিষ্ট কণ্ঠত শুনা গ'ল ঃ

*"আজি মহাত্মাক গুৰু মানি বৃটিছ শাসনৰূপী দুষ্কৃতিৰে যুঁজি জয়যুক্ত হোৱা কংগ্ৰেছ গান্ধী সংস্কৃতিৰপৰা ভ্ৰষ্ট হ'ব ধৰিছে বুলি দেশময় এটা হাহাঁকাৰ উঠিছে। আজি ৰাষ্ট্ৰ ক্ষমতাৰ বাৰুণী সুৰাই কংগ্ৰেছৰ মূৰ আচন্ন্ৰাই কৰিছে? দেশলৈ স্বাধীনতা অহাৰ পিছতো স্বাধীনতাক সন্দেহ কৰিবলগীয়া হৈছে কিয়? জনতাক ভাল পোৱা, দেশক ভাল পোৱা,— সংস্কৃতিৰ সেৱকসকল আমাৰ নিজৰ স্বাধীন গৱৰ্ণমেণ্টৰ দ্বাৰাই ধৰ্ষিত হ'বলগীয়া হৈছে কিয়? সিদিনালৈকে দেৱতা যেন দেখা আমাৰ দেশৰ নেতাসকলক আজি জনতাই কিয় সন্দেহ কৰিবলৈ ধৰিছে? — চোৰাং বজাৰ আৰু দুৰ্নীতি বাঢ়ি যোৱাতো জাতীয় গৱৰ্ণমেণ্টে সেই চোৰাং বজাৰীৰ মাক ধনতন্ত্ৰবাদ আৰু দুৰ্নীতিৰ প্ৰতি অনুকম্পা প্ৰকাশ কৰিবলৈ কি সাংস্কৃতিক কাৰণ থাকিব পাৰে? —আজীৱন কংগ্ৰেছ কৰ্মী, কোনো ত্যাগলৈ কুণ্ঠা নকৰি কংগ্ৰেছৰ নিৰ্দেশ পালন কৰি অহা শিল্পী মই আজি অন্তৰে অন্তৰে অনুভৱ কৰিছোঁ যে There is something rotten in the State of Denmark." (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩০)।

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখযোগ্য যে এই পাঠ অক্ষত বা সম্পূৰ্ণ নহয়। কোন সেইসকল সংস্কৃতিৰ সেৱক, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে 'স্বাধীন' গৱৰ্ণমেণ্টে যাক নিৰ্যাতন কৰিছে? মূল পাঠত কিন্তু এই কথা স্পষ্ট যে 'ছচিয়েলিষ্ট' আৰু কমিউনিষ্টসকলৰ কথাকে জ্যোতিপ্ৰসাদে ভাবিছিল। এই কথা নাজানিলে এনে ধাৰণা কৰা সহজ যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুন্দৰৰ ধাৰণা বা সংস্কৃতিৰ কল্পনা বোকামাটিৰ চেকা নলগা, ৰাজনীতিৰ বতাহ নোপোৱা দেউলৰ বিগ্ৰহ। কিন্তু কথাটো জানিলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধাৰাৰ ব্যাখ্যাত এই সকসুৰা বিপ্লৱ ঘটাৰ সম্ভাৱনা।

স্বাধীনতাৰ পিছত তেওঁ লক্ষ কৰিলে যে কংগ্ৰেছ অনুষ্ঠান আৰু নেতৃত্বৰ পৰা দ্ৰুত গতিত অন্তৰ্হিত হৈছে সেৱাৰ মনোভাৱ। দীৰ্ঘস্থায়ী সংগ্ৰামৰ জৰিয়তে গাঁৱৰ জুপুৰি ঘৰৰপৰা কংগ্ৰেছে যিসকল নিভাঁজ দেশসেৱক কৰ্মীক উলিয়াই আনিছিল, তেওঁলোকৰ এটা ক্ষুদ্ৰ চামক ক্ষমতাৰ নুমলীয়া অংশীদাৰ কৰি বাকীসকলক পুনৰ পঠাই দিয়া হ'ল জুপুৰিৰে অন্ধকাৰলৈ। সাধুতাৰ আৰু দেশপ্ৰেমৰ মুখা খুলি আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে অন্ধ ক্ষমতাৰ আক্ৰোশ, দুৰ্নীতি আৰু ধন-সম্পদৰ লালসাই। সাম্যবাদৰ ভাবাত আত্মপ্ৰকাশ কৰিলে কংগ্ৰেছী নেতৃত্বৰ শ্ৰেণী চৰিত্ৰই। এই পৰিস্থিতিতো শোষিত, নিপীড়িত জনতাৰ কল্যাণৰ দাবীত যুঁজি আছিল ছ'চিয়েলিষ্ট আৰু কমিউনিষ্টসকলে। সেইবাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁলোকৰ প্ৰতি ৰাজহুৱাভাৱে আৰু অকুণ্ঠিতচিত্তে নৈতিক সমৰ্থন আগ বঢ়াইছিল। কথাটো সাধাৰণ কথা নহয়। ই আছিল সুদূৰপ্ৰসাৰী পৰিৱৰ্তনৰ আগজাননী।

এই কথাও ঠিক যে অতদিনে যিবোৰ বিশ্বাস আৰু ধ্যান-ধাৰণাৰ বশৱৰ্তী হৈ তেওঁ কাম কৰি আছিল, যিবোৰৰ বাবে তেওঁ জীৱন পণ কৰিছিল, একদিনেই সেইবোৰৰপৰা [illegible]মুক্ত হোৱাটো তেওঁৰ পক্ষে সম্ভৱ নাছিল। শ্ৰেণী-শ্ৰেণীদ্বন্দ্ব— শ্ৰেণীসংগ্ৰাম ঃ শেষ পৰ্যন্ত [illegible] ভাষা তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰা নাছিল। তেওঁৰ বাবে উত্তৰণৰ সময়লৈকে অত্যন্ত চিন্তাৰ মাধ্য[illegible] আছিল

* উদ্ধৃতিটো ৰচনাৱলীৰ প্ৰথম সংস্কৰণৰ পৰা লোৱা। এই সংস্কৰণৰ কেবাটাও পাঠ [illegible] কৰা হৈছিল। এই উদ্ধৃতিও অংশতঃ অৱহ্যাত আছে —সম্পাদক

ভাববাদী দৰ্শন। মানুহৰ সহজাত মংগলবোধ আৰু সৌন্দৰ্যবোধ অমংগল আৰু অসুন্দৰৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি পৃথিৱীত মহত্তৰ মানবীয় জীৱন মূৰ্ত কৰি তুলিব— এয়ে আছিল তেতিয়ালৈকে তেওঁৰ বিশ্বাসৰ মূল ভেঁটি। এই মহান লক্ষ্যৰ সাধন বা পন্থাও হ'ব লাগিব নিষ্কলংক, সুন্দৰ, সৎ— এয়ে আছিল তেওঁৰ তেতিয়াৰ সংকল্প। অহিংসা আৰু সেৱা— এই পথেৰেই অসমৰ, ভাৰতৰ, বিশ্বৰ জনগণ মহীয়ান জীৱনৰ দুৱাৰডলিত উপস্থিত হ'বগৈ, এনে ধাৰণাই তেওঁৰ মনত আছিল বহুদিন। এইবোৰ ধাৰণা বৰ্জন নকৰি তাৰ ভিত্তিতে মাৰ্ক্সবাদৰ কেতবোৰ বলিষ্ঠ উপাদান প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ তেওঁ গোনতে প্ৰয়াস কৰিছিল। কিন্তু এই দ্বন্দ্বৰ প্ৰক্ৰিয়াত লিপ্ত হৈ তেওঁ ক্ৰমে ভাববাদৰ তীৰৰপৰা আঁতৰি আহিছিল মাৰ্ক্সবাদৰ অচিন মাজসাগৰলৈ।

মধ্যবিত্ত সংস্কৃতিসেৱী বা শিল্পী হিচাপে তেওঁ যি সাধনা কৰিছিল, যি অভিজ্ঞতা অৰ্জন কৰিছিল, তাকেই প্ৰসাৰিত কৰি দিবলৈ বিচাৰিছিল জীৱনৰ সকলো দিশতে। তেওঁৰ মানসিক বিকাশত গভীৰ প্ৰভাৱ পেলাইছিল ৰবীন্দ্ৰনাথ, গান্ধী, শ্ৰীঅৰবিন্দৰ অধ্যাত্মবাদী চিন্তাধাৰাই। এওঁলোকৰ সকলো কথাই যে মাৰ্ক্সবাদ বিৰোধী, তেনে অৱশ্যে নহয়। কিন্তু সন্দেহ নাই যে এইবোৰ চিন্তাৰ গতিপথ আৰু লক্ষ্য মাৰ্ক্সবাদতকৈ বেলেগ। অথচ এনেবোৰ দৰ্শনৰপৰাই জ্যোতিপ্ৰসাদে আহৰণ কৰিছিল বহু ধাৰণা, বহু বিশ্বাস, বহু প্ৰমূল্য। অৰ্থাৎ তেওঁৰ চিন্তাৰ ভেটি আছিল তথাকথিত 'ভাৰতীয় নৱজাগৰণ'ৰ সংস্কৃতি। অতীত ভাৰতৰ গৌৰৱ পুনৰুজ্জীৱিত কৰিবৰ বাবে তেওঁ বিচাৰিছিল ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ পুনৰুত্থান।

"আৰ্যৰ বেদ, উপনিষদৰ চিন্তা, জ্ঞান, ধ্যান, মানৱ-প্ৰকৃতিৰ বিষয়ে অভ্ৰান্ত। সুগভীৰ অভিজ্ঞতা জাগতিক সকলো বিষয়াই হেজাৰ হেজাৰ বছৰ ধৰি নিৰ্ভুল অভিজ্ঞতাৰপৰা হোৱা চূড়ান্ত সিদ্ধান্ত হৈছে কৃষ্ণ। মানৱজীৱনৰ মহা অৰ্থ হৈছে কৃষ্ণ।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪১৯)

নতুন দিনৰ কৃষ্টি নামৰ ১৯৪৭ চনত দিয়া ভাষণ এটাতো তেওঁ সুপ্ত ভাৰতীয় প্ৰতিভা বা মনীষাৰ পুনৰুজ্জীৱনকে নতুন সাংস্কৃতিক জাগৰণৰ প্ৰধান কৰ্মসূচী হিচাপে লৈছে। "পিছে, যোৱা শতাব্দীৰপৰা যে ভাৰতীয় মহামনৰ পুনৰভ্যুদয় হয় আমি তাৰ জাননী পাইছিলোঁ স্বামী বিবেকানন্দৰ প্ৰতিভাৰপৰা আৰু দেখাকৈয়ে চিন ওলাল ৰবীন্দ্ৰ প্ৰতিভা বিকাশৰপৰা আৰু গান্ধী প্ৰতিভাই তাৰ পূৰেকশ ফটফটীয়াকৈ উলিয়াই আনিলে।"

(জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৪১)

কিন্তু যদি বেদ-উপনিষদৰ দৰ্শন পুনঃপ্ৰতিষ্ঠা কৰাই ভাৰতীয় নতুন সভ্যতাৰ ব্ৰত হয় তেন্তে সাম্যবাদৰ হ'ব কি, পশ্চিমৰপৰা অহা বিজ্ঞানৰ হ'ব কি? অধ্যাপক ডঃ সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ পাতনিত শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ পৰা উদ্ধৃতি দি সাব্যস্ত কৰিবলৈ বিচাৰিছে যে ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ লগত জীণ নোযোৱা বাহিৰৰ সকলো মতবাদ বৰ্জন কৰাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সমৰ্থিত নীতি আছিল। (পাতনি, পৃঃ ২৩)। অধ্যাপক শৰ্মাই তাৰ ওপৰতে ভৰসা কৰি মন্তব্য কৰিছে: "ভাৰতীয় শাশ্বত প্ৰমূল্য আৰু ঐতিহ্যৰ ওপৰত তেওঁৰ আছিল গভীৰ আস্থা।" (পাতনি, পৃঃ ২৩)

কিন্তু 'নতুন দিনৰ কৃষ্টি'তে জ্যোতিপ্ৰসাদ— 'পাশ্চাত্যজগতৰপৰা অহা বৈজ্ঞানিক কৃষ্টি,' 'সাম্যবাদ আৰু জনতান্ত্ৰিক আদৰ্শ' সম্পৰ্কে সচেতন, ভাবিত, উত্তেজিত। তেওঁ এই কথা

স্পষ্টকৈ ক'ব পৰা নাই যে বহিৰাগত এই দৰ্শনৰ জীণ নিয়াৰ নোবাবাখিনি ভাৰতে উগাৰি দিয়ক। তেওঁ দেখিছে সমন্বয়ৰ সপোন ঃ "ইংলণ্ড আৰু আমেৰিকাৰ এই ৰাজনৈতিক, সামাজিক আৰু অৰ্থনৈতিক আদৰ্শবাদ ভাৰতে গ্ৰহণ কৰিলেও ভাৰতত অভ্যুদয় হোৱা মহাসভ্যতাৰ সৈতে সেইবোৰৰ এটা সমন্বয় হৈ যাবও পাৰে নাইবা ভাৰতত অভ্যুদয় হোৱা মহাসভ্যতাই সেই মহাসভ্যতাৰ দৰ্শন আৰু সংস্কৃতিৰ আদৰ্শৰ সৈতে মিলা সাম্যবাদ আৰু জনতন্ত্ৰৰ অভিনৱ আৰু মৌলিক সংস্কৰণ, তত্ত্ব, তথ্য আৰু তন্ত্ৰৰ বিকাশ কৰি এক জ্ঞানময় জনতন্ত্ৰ ৰচনা কৰি, পৃথিৱীত মানুহে বিচৰা চিৰসুখ, চিৰশান্তিৰ ৰাজ্য স্থাপন কৰাৰ সপোন দিঠকলৈ আনিব পাৰে।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৫) এই উক্তিত দেখা যায় যে যদি ভাৰতে বাহিৰৰপৰা তাৰ মনৰ লগত মিলা বস্তুখিনিহে গ্ৰহণ কৰে, তথাপি তাৰ ফল হ'ব 'অভিনৱ আৰু মৌলিক'। অৰ্থাৎ ই কেতিয়াও পুৰণি, পৰিচিত ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ পুনৰাবৃত্তি নহ'ব। অধ্যাপক শৰ্মা প্ৰমুখ্যে পণ্ডিতসকলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই সংঘাতপূৰ্ণ মানসিক অৱস্থাৰপৰা কেৱল ঐতিহ্যনিষ্ঠ উপাদানবোৰ সংগ্ৰহ কৰি তেওঁৰ বৈপ্লৱিক আৰু ৰূপান্তৰমুখী দিশবোৰ আওকাণ কৰাটো আন একো নহয়, ইতিপূৰ্বে উল্লেখ কৰা মধ্যবিত্ত কু-সংস্কাৰৰে ফলশ্ৰুতি।

এই বৈপ্লৱিক দৰ্শনৰ প্ৰভাৱত পৰা বাবেই ঐতিহ্যৰ প্ৰয়োজনৰ কথা বাৰে বাৰে সঁকীয়াই দি উঠিও জ্যোতিপ্ৰসাদে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰিছিল ঃ

"বৰ্তমান পৃথিৱীত এই বৈজ্ঞানিক যুগত একেবাৰে আচুতীয়াকৈ কোনো দেশ-প্ৰদেশৰ, মহাজাতিৰ, জাতিৰ বা উপজাতিৰ সংস্কৃতি হ'ব নোৱাৰে। এতিয়া এক সমন্বয়-সংস্কৃতি সভ্যতাৰ পৰা সমন্বয়-সংস্কৃতি সভ্যতালৈ মহাজাতি, জাতি-উপজাতিবোৰ যাবলৈ ধৰিছে।"

(পোহৰলৈ, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৬৯)

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব লাগিব ভাৰতীয় সনাতন ঐতিহ্যৰ অন্যতম ভিত্তি হ'ল জাতিভেদ। আনকি মহাত্মা গান্ধীয়েও জাতিভেদ প্ৰথা বৰ্জন কৰাৰ কথা চিন্তা কৰিব পৰা নাছিল, তেওঁ কেৱল সকলো মানুহৰ আধ্যাত্মিক ঐক্য আৰু সমতাত বিশ্বাস কৰিছিল। জাতিভেদৰ বিকৃতি আৰু অমানুষিকতাখিনি সংস্কাৰ কৰি লোৱাই তেওঁৰ বিধান আছিল এই ক্ষেত্ৰত। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুন্দৰসেৱী মনে জাতিভেদৰ লগত কোনো আপোচ কৰিব পৰা নাছিল। জাতিভেদৰ সমৰ্থনত তেওঁ ক'তো এষাৰো কথা কোৱা নাছিল। বৰং তেওঁ বুজি পাইছিল যাউতিযুগীয়া শোষণ, নিপীড়ন, বঞ্চনাৰ পাত্ৰ সমাজৰ তলখাপৰ লোকসকলৰ মুক্তি অবিহনে নতুন দিনৰ কৃষ্টিৰ বেদী ৰচিত হ'ব নোৱাৰে।

পোহৰলৈ নামেৰে প্ৰকাশিত ভাষণত তেওঁ কৈছে ঃ "আজি জনতাৰ জীৱনলৈ সুদিন নামি আহিব খুজিছে। পৃথিৱীৰ মাটি, পানী, বোকাত জন্মা জনতা আজি মাটি-পানীৰ গৰ্ভ বিদাৰি পোহৰলৈ উঠি আহি পদুমৰ দৰে সহস্ৰ দলেৰে বিকশিত হৈ সাংস্কৃতিক সৃষ্টিত নিজৰ ভাগ ল'বলৈ, নিজৰ স্থান ল'বলৈ, নিজৰ মান দিবলৈ আহিছে।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী পৃঃ ৪৬৮) পৰৱৰ্তী কালত এনে ধৰণৰ উক্তি অৱশ্যে ভোট-বিচাৰৰ নিৰ্বাচনী প্ৰচাৰ-সভাৰ অলংকাৰত পৰিণত হ'ল। জনতাক ভেড়া বনাবলৈকে মন্ত্ৰ হিচাপে এনে উক্তিৰ ব্যৱহাৰ হ'বলৈ ধৰিলে। কিন্তু ১৯৪৭ চনত, বিপুল জনজাগৰণৰ যৌৱনৰ সময়ত, ইয়াৰ এক নৈতিক তাৎপৰ্য আছিল।

আজি অনুসূচিত সম্প্ৰদায়ক লৈ হোৱা বিচিত্ৰ আৰু কুটিল ৰাজনীতিৰ দৰ্শকে সেয়ে তেওঁৰ "মহাশূদ্ৰ" কবিতাটোৰ তাৎপৰ্য উপলব্ধি নকৰিবও পাৰে। "সৰ্বহাৰা" শব্দটোৰ ঠাইত তেওঁ ভাৰতীয় সমাজৰ পৰিচিত "শূদ্ৰ" শব্দটো কিয় ব্যৱহাৰ কৰিছিল, ভাবি চাবলগীয়া। কবিতাটোৰ আৰম্ভণি আৰু শেষত প্ৰকাশিত হৈছে শোষক শ্ৰেণীৰ প্ৰতি প্ৰবল ঘৃণা আৰু নিৰ্মম ক্ৰোধ :

সিহঁতৰ বাবে নাই, নাই, নাই
কোনো অনুকম্পা নাই
সেই জ্যোতিৰ্ময়-বজ্ৰ কঠোৰ
অন্তৰত — নাই, নাই, নাই
কোনো অনুকম্পা নাই।

(জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৬৯৩)

শৰৎচন্দ্ৰ নেওগৰ উল্লিখিত গ্ৰন্থত আঙুলিয়াই দিয়া হৈছে ভাববাদী দৰ্শনৰ প্ৰতি সংশয়ৰ ভাব মনলৈ অহা বাবেঁই তেখেতে ভাববাদীসকলৰ আন এটি সংস্কাৰ হেলাৰঙে বৰ্জন কৰিছে— সি হ'ল ধৰ্মৰ প্ৰতি দুৰ্বলতা। শিক্ষকসকলৰ আগত দিয়া এটা ভাষণত ১৯৪৯ চনত মন্তব্য কৰিলে তেওঁ :

"মানৱৰ জীৱনক নিয়ন্ত্ৰণ কৰি শান্তি আৰু আনন্দৰ ৰাজ্য পাতিবৰ কাৰণেই ধৰ্মবোৰৰ অভ্যুদয় হৈছিল। আজিৰ মানৱ সমাজৰ দুখ-দৈন্য, ক্ৰূৰতা, পৈশাচিকতা, আসুৰিকতা — এনেকুৱা এটা অৱস্থা দেখি স্বভাৱতেই সন্দেহ হয় যে পৃথিৱীৰ ধৰ্মবোৰ অকৃতকাৰ্য হ'ল। ইয়াৰ ভিত্তিতেই গঢ় লৈ উঠা ভাৰতীয় সভ্যতাৰ পতনৰ মূলো হ'ল এই ধৰ্মই।" (শৰৎচন্দ্ৰ নেওগ, উল্লিখিত গ্ৰন্থ, পৃঃ ৪৪-৪৫)। পুনশ্চ, "ধৰ্মবোৰো উৎপীড়নৰ অস্ত্ৰ হৈ পৰিছে আৰু সংস্কৃতিৰ কাজিয়াৰ কাৰণ হৈ পৰিছে।" (ঐ)

কিন্তু ভাববাদী চিন্তাৰ পৰিসীমাৰপৰা তেওঁ সম্পূৰ্ণ আঁতৰি আহিব পাৰিছিল বুলি ভাবিলেও ভুল হ'ব। অন্তৰৰ গভীৰতম স্তৰত খোপনি পোতা বিশ্বাস বা দৃষ্টিকোণ ইমান সহজে ত্যাগ কৰিব নোৱাৰি। সেয়ে এই কাহিলি-কাহিলি পোহৰত তেওঁৰ মনে কিছুমান স্ববিৰোধৰো জন্ম দিছিল। এই স্ববিৰোধ আমি আগতে উনুকিয়াই অহা মতে দুৰ্বল মনৰ বিশৃংখলা নহয়, বৰং দুই শক্তিমান চিন্তাধাৰাই পৰস্পৰৰ লগত সংঘাতেৰে সৃষ্টি কৰা চাকনৈয়াহে।

স্বাধীনতাৰ পিছৰ কালছোৱাত ত্যাগ আৰু সেৱাৰ আদৰ্শ মুহ্যমান হৈ দুৰ্নীতি আৰু স্বাৰ্থান্ধতা বিয়পি পৰা দেখি তেওঁ মন্তব্য কৰিছিল : "সাংস্কৃতিক ভ্ৰষ্টতাৰ পৰাই যেতিয়া আজিৰ সামাজিক ব্যাধিৰ উৎপত্তি তেন্তে নিশ্চয় আমি সেই সাংস্কৃতিক সুস্থ অৱস্থা সৃষ্টি কৰিব লাগিব। তাৰ আচল ৰেজ হৈছে শিল্পী, সাহিত্যিক, কবি, দাৰ্শনিক আৰু আদৰ্শবাদীসকল।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৭১) এই মন্তব্যত স্পষ্ট হোৱা নাই যে শাসকশ্ৰেণীৰ শোষক চৰিত্ৰই দুৰ্নীতি, স্বাৰ্থান্ধতা আৰু অমানুৱিকতাৰ উৎস। ইয়াত জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা নাই যে সামাজিক ব্যাধিৰ বিৰুদ্ধে ৰাজনৈতিক সংগ্ৰামো গুৰুত্বপূৰ্ণ—হয়তো অধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ।

কিন্তু এই ধাৰণা যে তেওঁৰ মনত সমূলি নাছিল তেনে নহয়। শিল্পীৰ পৃথিৱীত তেওঁ স্পষ্ট ভাষাত লেখিলে : "সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ধনতন্ত্ৰবাদ এই দুয়োটাই পৃথিৱীৰ যুৱজীৱ সংস্কৃতিৰ ৰূপত ছদ্মবেশী দুষ্কৃতিৰ পূৰ্ণ ৰূপ। সাম্ৰাজ্যবাদে আমাৰ জনতাক কি কৰিলে, ধনতন্ত্ৰবাদে

তাৰ বৈজ্ঞানিক শোষণনীতিৰে জনতাক কি কৰিলে বা কৰিছে সি আজি সকলোৰে আগত জল্-জল পট্-পট্ হৈ আছে। সাম্ৰাজ্যবাদ প্ৰতিহত কৰি আমি আজি তাৰেই যঁজা ভায়েক, কিন্তু ধনতন্ত্ৰবাদক সংস্কৃতি বুলি ভুল কৰাৰ উপক্ৰম কৰিছোঁ নে কূটনৈতিক কাৰণত কৰা ই এটা অপোছ?" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩১)

তেওঁৰ এই ভাষাত সংস্কৃতি কেৱল শিল্প বা চিন্তা নহয়—সি এক ৰাজনৈতিক তথা সামাজিক ব্যৱস্থাও। ই ধুৰূপ যে কেৱল গান গাই বা কবিতা লেখিয়েই এনে এক বাস্তৱ ব্যৱস্থাৰ অবসান ঘটাব নোৱাৰি। তাৰ বিৰুদ্ধে কাৰ্যকৰী ৰাজনৈতিক সংগ্ৰামৰ প্ৰয়োজন আছে। সেয়ে শিল্পীৰ পৃথিৱী ভাষণত বা সমসাময়িক আন ভাষণবোৰতো তেওঁ সংগ্ৰামৰ প্ৰয়োজন স্বীকাৰ কৰি লৈছে। এই সংগ্ৰাম যে বাস্তৱ, ৰাজনৈতিক সংগ্ৰাম, তেওঁৰ ভাষা তাৰ সাক্ষ্য ঃ

"পৃথিৱীৰপৰা দুষ্কৃতিক বিনাশ কৰিবলৈ আজি এই জনসংস্কৃতি যাব হ'ব লাগে, নতুন সৃষ্টি কৰিবলৈ শিল্পীৰ সুন্দৰ-ৰূপ সেই জনতাই বিশ্বৰূপ লৈ সংহাৰ মূৰ্তি ধৰিছে। প্ৰথমেই দুষ্কৃতি নাশ কৰিবলৈ সেই ভয়ংকৰ ৰূপ দেখি পৃথিৱীত ত্ৰাসৰ সঞ্চাৰ হৈছে। আমাৰ শিল্পীবো অন্তৰ আত্মাৰ স'তে কঁপি উঠিছে।"

(জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৫)

সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ তুমুল সমৰ আসন্ন। সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতি দুয়োটা বাহিনীৰ অস্তিত্ব কেৱল মনোজগতত নহয়, অৰ্থনীতি আৰু ৰাজনীতিতো। (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৩)। এই ঘোৰ যুদ্ধত শিল্পীৰ স্থান ক'ত? জ্যোতিপ্ৰসাদৰ "আজি শিল্পীয়ে প্ৰথমেই সকলো ভয়, দুৰ্বলতা, ভ্ৰান্তি গচকি, খচকি, সুকুমাৰ কলাৰ অস্ত্ৰ লৈ সেই দুৰ্ভগীয়া জনতাৰ মাজতেই থিয় হ'বগৈ লাগিব— মোহমুক্ত অৰ্জুন যেনেকৈ থিয় হৈছিল সংগ্ৰামৰ কাৰণে।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৭)।

পুনশ্চঃ "কুৰু-পাণ্ডৱৰ দৰে এই দুই সন্তান অৱশ্যেই সংঘাতলৈ আহিব আৰু শিল্পী অৰ্জুনটোৱে সংস্কৃতিক... সাৰথি কৰি লৈ এই মীমাংসাৰ কুৰুক্ষেত্ৰত কোনোবা দিন নামিবই লাগিব।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৩)

এই উক্তিবোৰ আৰু তাত ফুটি উঠা মনোভাবলৈ মনোযোগ দিলেহে আমি বুজি পাম, কি অৰ্থত জ্যোতিপ্ৰসাদে শিল্পীক "সাংস্কৃতিক আদৰ্শত স্থিৰ হৈ থাকি, ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক আদৰ্শবাদবোৰৰপৰা নিৰপেক্ষ" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৬৯) হৈ থাকিবলৈ পৰামৰ্শ দিছিল। কলাকৈবল্যবাদৰ পথ তেওঁ স্পষ্টকৈ নেওচা দিছিল। তেওঁ বিচাৰিছিল শিল্পীয়ে যাতে জনতাৰ বিবেকৰূপে নিজকে গঢ়ি তোলে। কাৰণ ৰাজনৈতিক সকলো সংগঠনেই সুবিধাবাদ, দুৰ্নীতি আৰু অধঃপতনৰ কবলত পৰিব পাৰে। তেনেস্থলত সেইবোৰ সংগঠনৰ প্ৰতি চৰ্তহীন আনুগত্য অৰ্থহীন। জ্যোতিপ্ৰসাদে শিল্পীৰ বাবে নিৰ্দেশ কৰা এই ত্ৰিশংকুতুল্য ভূমিকাই বিভিন্ন চিন্তাধাৰাৰ মাজত তেওঁৰ অগাপিছা আৰু টনা-আঁজোৰা কিছুদূৰ প্ৰতিফলিত কৰিছে। সামাজিক জীৱ হিচাপে শিল্পী কেতিয়াও ইমান অকলশৰীয়া হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু তেওঁৰ সুত্ৰায়নৰ এই দুৰ্বলতাত অতিৰিক্ত গুৰুত্ব দি তেওঁ উত্থাপন কৰা প্ৰশ্নৰ গুৰুত্ব আজি আৰু আওকাণ কৰিব নোৱাৰি—বিশেষকৈ সাম্যবাদী মহলত চলা তুমুল বাদ-প্ৰতিবাদৰ পটভূমিত। শেষত পুনৰ দোহাৰিব লাগিব যে এই নিৰপেক্ষতাৰ অৰ্থ সংগ্ৰামৰ পৰা দূৰত থকা নহয়—নিপীড়িত আৰু শোষিত জনতাৰ পক্ষ লোৱাহে।

ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ বিটো ধাৰাৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসিক পুষ্টি লাভ কৰা বুলি

আমি ইতিপূৰ্বে উনুকিয়াইছোঁ, তাতো দুটা পৰস্পৰবিৰোধী দিশ আছিল। ভাৰতীয় নৱজাগৰণৰ প্ৰথম হোতাসকলে যি সমাজ-ব্যৱস্থাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি নব্য ভাৰতীয় সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ গৈছিল, দুৰ্ভাগ্যক্ৰমে সি আছিল বিদেশী শক্তিৰ দ্বাৰা পৰিচালিত ঔপনিবেশিক ৰাষ্ট্ৰৰ অধীন। সেয়ে আঢ্যবন্ত শ্ৰেণীৰপৰা অহা এই শিল্পীসকলে স্বজাতিৰ মৰ্যাদা আৰু উন্নতি বিচাৰিলেও ইংৰাজ শাসনৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ কৰাৰ কথা ভাবিব পৰা নাছিল। অধিক কি, বেজবৰুৱা আৰু ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দৰে যুগনায়কো স্বাধীনতা আন্দোলনত সক্ৰিয় অংশ ন'লৈ আঁতৰি আছিল। আনহাতে নিবনুৱা সমস্যা আৰু দাৰিদ্ৰ্যই পীড়িত কৰা নিম্ন-মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বুদ্ধিজীবীসকল বৃটিছ শাসনৰ বিৰুদ্ধে হিংসাত্মক বিদ্ৰোহৰ পথৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হৈছিল। এই দুই ৰাজনৈতিক পথৰ বিবাদ আৰু বিতৰ্ক গৈ দৰ্শনৰ বিমূৰ্ত স্তৰত হিংসাৰ প্ৰয়োজন বা সাৰ্থকতা সম্পৰ্কে বিতৰ্কত পৰিণত হৈছিল।

মধ্যবিত্ত সন্ত্ৰাসবাদৰ প্ৰতি বীতৰাগ ৰবীন্দ্ৰনাথে স্বদেশী আন্দোলনৰপৰা আঁতৰি গৈ সম্পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক জীৱনত আত্মনিয়োগ কৰিছিল। তেওঁৰ "চাৰ অধ্যায়" প্ৰভৃতি উপন্যাসত হিংসাত্মক বিপ্লৱৰ পথৰ বিৰুদ্ধে যি আবেগময় মানৱীয় প্ৰতিবাদ উচ্চাৰিত হৈছে সিও বিমূৰ্ত সূত্ৰৰ ৰূপ লৈছে ঃ হিংসাৰ পৰিণতি আনহাতে ব্যক্তিগত আত্মত্যাগত আস্থাবান মধ্যবিত্ত সন্ত্ৰাসবাদে কোনো দিন জনসাধাৰণৰ বহুল অংশক তেওঁলোকৰ দীক্ষা দিয়া নাছিল। ফলত সাম্ৰাজ্যবাদী ৰাষ্ট্ৰ যন্ত্ৰৰ আগত তেওঁলোকৰ বিদ্ৰোহ বাৰে বাৰে বিপৰ্যস্ত হৈছিল। হিংসানীতিৰ এই আপাত-ব্যৰ্থতাৰ পিছত মধ্যবিত্ত নেতৃত্বই গান্ধীবাদ আৰু অহিংসাৰ পথ একমাত্ৰ বিকল্প বুলি গ্ৰহণ কৰে।

গান্ধীজীৰ আন্তৰিকতা আৰু নৈতিক বলৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধা সত্ত্বেও আমি ক'বলৈ বাধ্য যে কংগ্ৰেছৰ ৰাজনৈতিক নেতাসকলে এই দৰ্শনত সম্পূৰ্ণৰূপে বিশ্বাস কৰা নাছিল। মৌলানা আবুল কালাম আজাদ আদিৰ ৰচনাত (**India Wins Freedom**) বহু প্ৰমাণ পোৱা যায় যে স্বাধীনতাৰ পূৰ্ববৰ্তী কালছোৱাত বহু কথাত তেওঁৰ প্ৰিয় সহচৰসকলেও তেওঁৰ সংগ ত্যাগ কৰিছিল। কাৰণ তেওঁলোকে তেতিয়া ৰাজনৈতিক ক্ষমতাৰ ৰান্ধনীঘৰৰ মন ভুলোৱা গোন্ধ পাইছিল। সেইদৰেই গান্ধীজীৰ অহিংসা দৰ্শনক জীৱনদৰ্শন বা ধৰ্ম হিচাপে নাচাই ভাৰতৰ বুৰ্জোৱা-জমিদাৰ শ্ৰেণীৰ ৰাজনৈতিক পন্থা বা কৌশল হিচাপে চালে ডাঙৰ ভুল নহ'ব। সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু সামন্তবাদৰ লগত আপোচৰ স্বাৰ্থতে তাক ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল, আৰু কৰা হৈছিল জনসাধাৰণক প্ৰবঞ্চিত কৰাত। কাৰণ সামন্তশ্ৰেণী আৰু সাম্ৰাজ্যবাদৰ দখলৰ পৰা সম্পদ সৃষ্টিৰ উপকৰণসমূহ জনসাধাৰণে উলিয়াই ল'ব নোৱাৰিলে। শ্ৰেণীগত অৰ্থত এয়ে আছিল স্বাধীনতাৰ তাৎপৰ্য।

আচৰিত নহয় যে স্বাধীনতাৰ তিতা-কেঁহা সোৱাদ পোৱাৰ পিছত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনতো অহিংসা দৰ্শনৰ সাৰ্থকতা সম্পৰ্কে গভীৰ সংশয়ে ঠাই লৈছিল। তেওঁ যিহেতু সুবিধাবাদী ৰাজনৈতিক নেতা নাছিল, এই দৰ্শন তেওঁ সৰ্বান্তঃকৰণে গ্ৰহণ কৰিছিল। শিল্পীৰ পৃথিৱীত তেওঁ লেখিলে ঃ "ভাৰতৰ মাটিৰ, ভাৰতৰ আকাশৰ, ভাৰতৰ মনীষাৰ, ভাৰতৰ প্ৰতিভাৰ, ভাৰতৰ সকলো চিন্তাৰ, ভাৰতৰ দুখৰ বেদনাৰ ব্যথাৰ, ভাৰতৰ গোপনৰ, ভাৰতৰ সপোনৰ মৰ্মবাণী হৈছে অহিংসা। মানৱৰ মহাপ্ৰগতি বাটৰ ধ্ৰুৱজ্যোতি অহিংসা" (জ্যোতিপ্ৰসাদ

ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪২২)। অথচ একেটা ভাষণতে তেওঁ লেনিনৰ নাম শ্ৰদ্ধাৰে লৈছে। তেওঁৰ ‘‘সহিংস সংঘাত’’ৰ পথৰ কাৰ্যকাৰিতা মানি লৈছে। (মূল পাঠ চাওক।) আৰু কৈছে, ‘‘যেতিয়া ভয়াৱহ বৰ্বৰতা, ঘোৰ তামসিকতাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা দুষ্কৃতি নাশ কৰিব লাগিব, তেতিয়া আৰু ভয়ংকৰী কালী মূৰ্তিৰে আনকি নিজৰেই আৰাধ্য সংস্কৃতিৰ শিৰত গচকিবলৈকো ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি সংগ্ৰামত প্ৰবৃত্ত হ’ব লাগিব।’’ (**জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৱলী**, পৃঃ ২১)। কৃষ্ণৰ বাঁহীক সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক বুলি ভবা জ্যোতিপ্ৰসাদে ক্ষেত্ৰ বিশেষে কালীৰ খড়্গক অভিনন্দন জনোৱাৰ দৰে কমিউনিষ্ট পাৰ্টিয়ে আণ্ডাৰগ্ৰাউণ্ড অৱস্থাত হিংসাত্মক নীতি গ্ৰহণ কৰা কালত তাৰ প্ৰতি সমৰ্থন দিছিল বুলি জনা যায়। হয়তো এই পৰিস্থিতিত নিজৰ ভূমিকা মনত ৰাখিয়েই তেওঁ লেখিলে ঃ ‘‘... অহিংস অস্ত্ৰৰ কাৰ্যকাৰিতা নথকাৰ বাবে অহিংসা প্ৰচাৰ কৰোঁতাজনেও অহিংসাৰ বাণী প্ৰচাৰ কৰিও নিজে হয়তো অস্ত্ৰ নধৰাকৈয়ো থাকিও বাস্তৱ ৰক্ষাৰ বাবে সহিংস সংঘাত সমৰ্থন কৰিবলগীয়া হৈছে।’’ (জ্যোতিপ্ৰসাদ **ৰচনাৱলী**, পৃঃ ৪১৮) (অৱশ্যে এই কথা কাশ্মীৰ পাকিস্তানী সৈন্যৰ আক্ৰমণৰপৰা ৰক্ষা কৰিবলৈ লোৱা ব্যৱস্থাৰ প্ৰতি গান্ধীজীৰ সমৰ্থনৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত লেখাও হ’ব পাৰে।) **নতুন দিনৰ কৃষ্টিত** তেওঁ কৈছে, ‘‘যুদ্ধতো কৰিবই লাগিব’’ (পৃঃ ৪৪১)। **পোহৰলৈ** নামৰ ভাষণত তেওঁ কৈছে, ‘‘পাত্ৰাপাত্ৰ চাই আমি সত্যাগ্ৰহৰ অস্ত্ৰাগাৰৰপৰাও অস্ত্ৰ আনিব লাগিব আৰু আৱশ্যক হ’লে আমি খাৰ-বাৰুদৰ কুঠৰিলৈকো যাব লাগিব...’’ (জ্যোতিপ্ৰসাদ **ৰচনাৱলী** পৃঃ ৪৭০) এইবোৰ উক্তিৰপৰা সংশয়াতীতভাৱে প্ৰমাণ হয় যে অহিংসা মানৱ সমাজৰ সৰ্বশ্ৰেষ্ঠ আৰ্হি বুলি ভবা জ্যোতিপ্ৰসাদে অহিংসাৰ একনিষ্ঠ সেৱক নাছিল। সমাজৰ মংগল আৰু পৰিৱৰ্তনৰ প্ৰয়োজন তেওঁৰ বাবে আছিল অধিক জৰুৰী দাবী।

সাহিত্য আৰু চেতনা, গ্ৰন্থত আমি উল্লেখ কৰিছোঁ কেনেকৈ **লভিতা** নাটকত আৰু কোনো কোনো কবিতাত হিংসাৰ প্ৰতি তেওঁৰ আবেগিক আকৰ্ষণ তীব্ৰভাৱে ফুটি উঠিছে।

(২)

লভিতাৰ পাতনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ মন্তব্য কৰিছে।

ঃ ‘‘এই নাটক কোনো ৰাজনৈতিক মতবাদ সমৰ্থন কৰি লেখা হোৱা নাই যি যি ৰাজনৈতিক দলৰ কাৰ্যত যোগ দি অসমীয়াই নিজৰ চৰিত্ৰ প্ৰকাশ কৰিছে সেই সেই ৰাজনৈতিক দলৰ কাৰ্যৰ ঘটনাৱলীৰ ইয়াত সমাবেশ হৈছে।’’ (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ১৮৮)

এই কথা লেখকে কিয় ক’বলগা হ’ল? স্পষ্টকৈ ইয়াত এক স্বীকাৰোক্তি আৰু আত্মপক্ষ সমৰ্থনৰ সুৰ আছে। ১৯৪৭ চনত ৰচিত নাটিকাখনিৰ মাজত কংগ্ৰেছৰ আদৰ্শ একনিষ্ঠভাৱে প্ৰচাৰ কৰা হোৱা নাই। ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছৰ শীৰ্ষস্থানীয় নেতৃবৰ্গৰ বিশেষ সহানুভূতি আজাদ্ হিন্দ্ ফৌজে তাৰ জন্মলগ্নত পোৱা নাছিল। অহিংস সংগ্ৰামেৰে দেশক মুক্ত কৰিবলৈ গান্ধীজীয়ে লোৱা পন্থাৰ দেখ্‌দেখ্‌কৈ বিৰোধী আছিল সুভাষ বসুৰ পথ। এই পথ ভাৰতীয় জনগণৰ উদ্যোগ আৰু শৌৰ্যৰ অন্যতম প্ৰকাশ হিচাপেই নাটিকাখনিত প্ৰদৰ্শিত হৈছে। আনহাতে সুভাষ বসুক ‘বিশ্বাসঘাতক’ বা ‘জাপানী সাম্ৰাজ্যবাদৰ দালাল’ আখ্যা দিয়া কমিউনিষ্টসকলৰ প্ৰতিও নাটিকাখনিত সশ্ৰদ্ধ উল্লেখ কৰিবলগীয়া। হঠাতে আৰু ক্ষতিপূৰণ নিদিয়াকৈ

সাতামপুৰুষীয়া ভেঁটিৰপৰা মিলিটাৰিয়ে লভিতাক উচ্ছেদ কৰিবলৈ আহোঁতে লভিতাই এবাৰ গৰজি উঠিছে :

'মই গান্ধীৰ বহীত নাম লিখোৱা নাই জানিবি বাপেৰে।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ১৯৭) কিন্তু স্বাধীনতা-আন্দোলনৰ নায়ক হিচাপে মহাত্মা গান্ধীৰ প্ৰতি সমগ্ৰ নাটিকাখনিত শ্ৰদ্ধাৰ ভাবো আছে।

দেশৰ উন্নতি সম্পৰ্কে বিভিন্ন ৰাজনৈতিক দলৰ পৰস্পৰবিৰোধী আদৰ্শৰ মাজত সঠিক পথৰ নিৰ্বাচনৰ আচুকলীয়া প্ৰশ্নটোও নিশ্চয় আছে। এই প্ৰশ্নটোত জ্যোতিপ্ৰসাদে সিমান গুৰুত্ব দিয়া নাই। কাৰণ তেওঁৰ মতে নাটিকাখনিৰ লক্ষ্যই বেলেগ : "নায়ক-নায়িকা হিচাপে ইয়াত চৰিত্ৰ নাই। ইয়াৰ নায়ক গোটেই অসমীয়া ৰাইজেই।" (পৃঃ ১৮৮) আকৌ : "লভিতা আদৰ্শমূলক অসমীয়া ছোৱালীৰ চৰিত্ৰ নহয়। অসমীয়া সাধাৰণ গাঁৱলীয়া ছোৱালীৰনো চৰিত্ৰবল কেনে, আগেয়ে নোহোৱা-নোপোজা ঘটনাৱলীৰ বানপানীত তাই কিমানদূৰ নিঃসহায়ৰ দৰে উটি গৈছে আৰু কিমানখিনিত সেই অভাৱনীয় অৱস্থাৰ সৈতে কি হিচাপে সৈমান নহৈ যুঁজ দিছে, কিমানখিনি নিজৰ আত্মবলৰ চিনাকি দি অৱস্থাক জিনি তাইৰ ভিতৰত লুকাই থকা অসমীয়া জাতিৰ চৰিত্ৰবলৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে তাকেহে সেই সময়ৰ অসমত ঘটা নানা ঘটনাৱলীৰ মাজেদি ওলোৱা অসমীয়া সাধাৰণ ডেকা-ডেকেৰীৰ চৰিত্ৰবলৰ নিদৰ্শন পৰ্যবেক্ষণ কৰি নাট্যকাৰে লভিতাৰ যোগেদি ৰাইজৰ আগত দাঙি ধৰিছে।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী)

এক ঐতিহাসিক সন্ধিক্ষণত অসমীয়া ৰাইজৰ সামূহিক প্ৰতিক্ৰিয়া ৰূপায়িত কৰাই নাটিকাখনিৰ উদ্দেশ্য। যদিও বিভিন্ন ৰাজনৈতিক পথৰ সহাৱস্থান তথা প্ৰভেদ নাটিকাখনিত পৰিষ্কাৰকৈ দেখুৱা হৈছে, তথাপি এইবোৰ পথৰ মূল লক্ষ্য একেটাই : সাম্ৰাজ্যবাদৰ পৰাধীনতা আৰু সামন্তবাদৰ অনগ্ৰসৰতাৰ পৰা অসম তথা ভাৰতৰ জনগণৰ মুক্তি। কিন্তু বিশেষ উল্লেখযোগ্য কথা এইটোৱেই যে নিষ্ঠাবান কংগ্ৰেছীসকলে আৰু আনকি ছ'চিয়েলিষ্টসকলেও আজিলৈকে যি কমিউনিষ্টসকলৰ বিৰুদ্ধে বিয়াল্লিশৰ 'বিশ্বাসঘাতকতা'ৰ অভিযোগ আনি আছে, সেই কমিউনিষ্টসকলৰ বিষয়ে "লভিতা"ত সশ্ৰদ্ধ আৰু সহানুভূতিশীল উল্লেখেই আছে। কাৰণ ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতাৰ ফলত জ্যোতিপ্ৰসাদে হৃদয়ংগম কৰিছিল যে অসম তথা ভাৰতৰ কৃষক-জনতাৰ মুক্তিৰ বাবেই কমিউনিষ্টসকলে জীৱন উছৰ্গা কৰিবলৈ সাজু আছিল। আনকি বিয়াল্লিশৰ জনজাগৰণৰ অন্যতম নেত্ৰী অৰুণা আছফ আলিয়েও অৱশেষত কমিউনিষ্টসকলৰ লগত ঘনিষ্ঠ সহযোগিতা কৰিছিল।

আন এপিনৰপৰা নাটিকাখনিৰ বিষয় আমাৰ আলোচনাৰ বাবে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। নাটিকাখনিত গঞা খেতিয়ক-সমাজ উচ্চমনা সমাজকৰ্মীৰ সমাজসেৱাৰ আধাৰ তথা পুতৌৰ পাত্ৰ হৈ থকা নাই। মধ্যবিত্ত শিল্পী আৰু লেখক গঞা ৰাইজৰ দুখ-কষ্ট নিবাৰণৰ বাবে কেতিয়াবা উদ্‌গ্ৰীৱ হয়। কিন্তু নিজৰ মুক্তিৰ দায়িত্ব নিজৰ কান্ধত লোৱা জনগণৰ ধাৰণা মধ্যবিত্ত সমাজসেৱাত নাই। কাৰণ পুতৌ আৰু সহায়েৰে মধ্যবিত্তই গঞা ৰাইজৰ পৰমুখাপেক্ষিতা আৰু নিষ্ক্ৰিয়তাকে স্থায়ী কৰিবলৈ বিচাৰে। আনহাতে কেৱল কমিউনিষ্টসকলৰ মাজতহে কৃষক প্ৰমুখ্যে শ্ৰমজীৱীসকলক নিজে নিজৰ ভাগ্যৰ নিয়ন্তা হিচাপে ধাৰণা কৰা হয়। কমিউনিষ্টৰ প্ৰত্যক্ষ প্ৰভাৱতে হওক বা আন ধৰণেই হওক, লভিতা ৰচনাৰ সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ এই ধাৰণাৰ

নিজেই ওচৰ চাপি গৈছিল ঃ

"এইখিনিতে পাঠকে জানিব লাগিব যে নাট্যকাৰে আগৰ দৰে সমাজৰ এজনক hero কৰি অঁকা নাটকৰ গঢ়ত ইয়াক লেখা নাই। সমূহ সমাজৰ বেলেগ বেলেগ ব্যক্তিৰ প্ৰত্যেকৰেই 'বীৰত্ব' দেখুৱাবহে খুজিছে। ...নাট্যকাৰে আশা কৰে, ভৱিষ্যতে যাতে নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰত্যেকেই hero হ'ব পৰা সমাজেই পৃথিৱীত প্ৰতিষ্ঠিত হয়গৈ।"

(জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ১৮৯)

জনগণৰ আত্মনিয়ন্ত্ৰণৰ আকাংক্ষাও দাৰোগাৰ লগত উত্তেজিত হৈ তৰ্ক কৰা গাঁৱলীয়া স্বেচ্ছাসেৱিকাৰ মুখেদি এই নাটকত প্ৰকাশ পাইছে ঃ

"হাতত নিচান লোৱা ছোৱালী ঃ... আমাৰ দেশ—আমাৰ মাটি—আমাৰ নৈ—আমাৰ পৰ্বত—আমাৰ আকাশ— সকলো আমাৰ। অ'— গাঁৱত ধান বানি আছিলোঁ, বোকা খচকি ভুঁই কই আছিলোঁ, গৰু ৰখি আছিলো— এতিয়া গৱৰ্ণমেণ্ট চলাম— চলামেই চলাম। কিয়, কিয় নচলাম? তহঁত পুলিচ-দাৰোগা, হাকিম, বৰচাহাব, লাটচাহাব সকলোৱেই গাঁৱলীয়া ৰাইজৰ হুকুমতে চলিব লাগিব।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ১৯৬)

মাৰ্ক্সবাদী বিশ্লেষণৰ ভাষাত জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল এজন নিৰহ্-নিপানী গণতন্ত্ৰবাদী। কোনো ভাঁজ নাই গণতন্ত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ নিষ্ঠাত। সেয়ে মধ্যবিত্ত গণতন্ত্ৰবাদী নিজ শ্ৰেণীস্বাৰ্থৰ আকৰ্ষণত যিটো বিন্দুত ৰৈ যায়, জ্যোতিপ্ৰসাদে তাক বহু পিছ পেলাই আগুৱাই গৈছিল। সেয়ে কৃষকৰ মুক্তি, নাৰী প্ৰগতি, স্বাধীন জাতীয় চৰকাৰৰ চৰিত্ৰ আৰু ৰূপ ঃ এনে কেতবোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰশ্নত সমকালীন বহু অসমীয়া লেখক বা বুদ্ধিজীৱীৰ তুলনাত তেওঁ অগ্ৰসৰ। এনে গণতন্ত্ৰবাদী আনুষ্ঠানিকভাৱে কংগ্ৰেছৰ আশ্ৰয় এৰি কমিউনিষ্টসকলৰ পিনে আগুৱাই অহাটো প্ৰায় অৱধাৰিত।

সেয়ে হিংসা-অহিংসাৰ প্ৰশ্নতো তেওঁ নৈষ্ঠিক গান্ধীবাদীতকৈ বেলেগ মনোভাব দেখুৱাইছে। ব্যক্তিগত সম্পৰ্কত তেওঁ অহিংসা আৰু প্ৰেমৰ সমৰ্থক। কিন্তু শ্ৰেণীগত আৰু ৰাজনৈতিক সংগ্ৰামত অহিংসা সম্পৰ্কে তেওঁৰ মন সন্দেহ ভাৰাক্ৰান্ত। সেয়ে **এজন পগলা খেতিয়ক** (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃ ৬৬৬) আৰু **ভলণ্টিয়াৰৰ দুখ** (ঐ, পৃঃ ৬৬৮) প্ৰভৃতি কবিতাত অহিংসাৰ জয় তেনে দ্ব্যৰ্থহীনভাৱে প্ৰকাশ পোৱা নাই— বৰং শোষক আৰু অত্যাচাৰী শাসকৰ বিৰুদ্ধে জনগণৰ উত্তপ্ত ক্ৰোধ স্বাভাৱিক আৰু সংগত প্ৰতিক্ৰিয়া হিচাপেই দেদীপ্যমান ঃ

বুকুৰ ভিতৰত হিংসা-বাঘে
যেন পিঞ্জৰাত বনাই ঃ
গুজৰি-গুমৰি বাৰে বাৰে
আহিব খোজে ওলাই।
অহিংসবাণীৰে তাক খুচি খুচি
থওঁ ভিতৰলৈ সুমাই,
তথাপিও সি মাটিত কামুৰি
আছেই গোৰগোৱাই। (ঐ, পৃঃ ৬৬৯)

বিয়াল্লিশৰ হিংসাত্মক ঘটনাত তেওঁ পোনতে ভালদৰেই জড়িত আছিল। কাৰণ দেশৰ মানুহৰ এই ক্ৰোধ আৰু শোষক-শাসকৰ প্ৰতি হিংসাক অন্যায় বা অধৰ্ম বুলি নেওচা দিবলৈ

তেওঁৰ সত যোৱা নাছিল, তেওঁৰ নিজৰ প্ৰতিক্ৰিয়াও আছিল তেনে ধৰণৰে। ফণী শৰ্মাৰ স্মৃতিচাৰণ বা প্ৰত্যক্ষদৰ্শীৰ বিৱৰণৰপৰা তেওঁৰ সেই সময়ৰ বক্তৃতা, আচৰণ আৰু নেতৃত্বৰ ভংগী সম্পৰ্কে যি কথা জনা যায়, তেওঁ যে নিজেও ভীষণভাৱে উত্তেজিত হৈছিল আৰু অত্যাচাৰী সাম্ৰাজ্যবাদীৰ বিৰুদ্ধে ক্ৰোধত জ্বলি উঠিছিল বুজিব পাৰি। গাঁৱৰ সহায়হীনা মহিলাসকলৰ ওপৰত অত্যাচাৰ কৰিবলৈ অহা ভেৰোণীয়া লাঠিয়াল দলক কেনেকৈ ৰতন কছাৰীয়ে অকলে লাঠি ঘূৰাই বাধা দিছিল, তাৰ বৰ্ণনাত তেওঁৰ ৰচনা সতেজ হৈ পৰিছে। (**বিয়াল্লিছৰ কাহিনী**, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১৩)। অৱশ্যে অহিংসাৰ আকৰ্ষণে তেওঁক তেতিয়াও এৰা দিয়া নাছিল। পট্টভি সীতাৰামায়াৰ কিতাপ এখন পঢ়ি আত্মগোপনকাৰী অৱস্থাৰপৰা তেওঁ পুনৰ আত্মসমৰ্পণ কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত লয়।

প্ৰবন্ধটিৰ আগছোৱাত কৈ অহা হৈছে যে পৰৱৰ্তীকালৰ ভাষণবোৰতো অহিংসা সম্পৰ্কে তেওঁৰ মনত দ্বিধা আৰু দ্বন্দ্ব দেখা দিছে। গান্ধীজীয়ে অহিংসানীতিৰ সমৰ্থনত চৰম মূল্য দিছিল ইতিমধ্যে। তদুপৰি মানুহৰ মনত যে সভ্যতাৰ চামনিৰ তলত আজিও পাশৱ যুগৰ অৱশেষ সুপ্ত হৈ আছে, শিল্পীৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে ভালদৰে জানিছিল। উপযুক্ত পৰিচালনা অবিহনে এই হিংসাৰ উদ্‌গীৰণ যে আত্মঘাতী হ'ব পাৰে তেওঁৰ মনত সেই শংকাও আছিল। কিন্তু এইবাৰো হিংসা-অহিংসাৰ প্ৰশ্নটো তেওঁৰ বাবে ব্যক্তিগত নৈতিকতা বা বিমূৰ্ত দৰ্শনৰ প্ৰশ্ন হিচাপে জাগৰুক হোৱা নাছিল। কমিউনিষ্টসকলে তেলেঙ্গানা, কাকদ্বীপ আদি ঠাইত আৰু অসমতো হিংসাত্মক বিপ্লৱৰ আহ্বান দিছিল। সেয়ে সেই প্ৰশ্নটো সম্পৰ্কে এটা সুস্থিৰ সিদ্ধান্তলৈ অহাটো তেওঁৰ বাবে জৰুৰী হৈ পৰিছিল। কাৰণ সেই সময়ত কমিউনিষ্টসকলৰ লগত তেওঁৰ যোগাযোগ ঘনিষ্ঠ পৰ্যায়লৈ আহিছিল। আৰু এই কথা স্বীকাৰ নকৰিলে সত্যৰ অপলাপ হ'ব যে পৰিস্থিতি চাই হিংসাৰ প্ৰয়োগ সমৰ্থন কৰিবলৈ তেওঁ সাজু হৈছিল ঃ "অহিংসাৰে যদি নোৱাৰে সহিংসাৰেই মানুহে বৰ্তিবলৈ বিচাৰিবই। সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিবই।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪১৮)

"সংস্কৃতি জীৱনৰ দুষ্কৃতিৰ সৈতে চূড়ান্ত সংগ্ৰাম শিল্পীৰ অকল অহিংস নৈতিক অস্ত্ৰৰূপেই শিল্পীৰূপেই কৰিব নোৱাৰি কৃষ্ণাৰ্জুন হৈ সংগ্ৰামত প্ৰবৃত্ত হয়।"

(জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪২০)

"তেন্তে অৱস্থাভেদে সত্যই বেলেগ মূৰ্তি ধৰিলে। সেইদৰেই কৃষ্ণই কালীৰ ৰূপ ধৰে অৰ্থাৎ যেতিয়া ভয়াবহ বৰ্বৰতা, ঘোৰ তামসিকতাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা দুষ্কৃতি নাশ কৰিব লাগিব, তেতিয়া আৰু ভয়ংকৰী কালী মূৰ্তিৰে আন কি নিজৰেই আৰাধ্য সংস্কৃতিৰ শিৰতো গচকিবলৈ ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি সংগ্ৰামত প্ৰবৃত্ত হ'ব লাগিব।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪২১)

হিংসাৰ প্ৰয়োজন যে অৱস্থাৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰে সি মাৰ্ক্সবাদৰ অন্যতম সিদ্ধান্ত। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আধ্যাত্মিকতাবাদী চিন্তাৰ এই পৰিৱৰ্তন কিছুদূৰ মাৰ্ক্সবাদৰ প্ৰভাৱতে হৈছিল। কাৰণ **শিল্পীৰ পৃথিৱী** ভাষণখনতে দুষ্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে যুঁজা মহাপুৰুষসকলৰ ভিতৰত তেওঁ 'লেনিন'ৰ নামোল্লেখ কৰিছে। (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৪১৭) কিন্তু তাৰ লগতে অসমৰ জনজাগৰণৰ ইতিহাস জড়িত হৈ আছে। কেৱল কেইজনমান কমিউনিষ্টৰ সংস্পৰ্শলৈ আহিয়েই যে তেওঁৰ মত পৰিৱৰ্তন হৈছিল তেনে নহয়। মত পৰিৱৰ্তনৰ ক্ষেত্ৰ তেওঁৰ অন্তৰত ইতিমধ্যে প্ৰস্তুত হৈ আছিল। অসমৰ বিপুল জনজাগৰণেই তেওঁক জনতাৰ প্ৰতি আস্থাবান কৰি তুলিছিল।

বিয়াল্লিশৰ প্লাৱন একেবাৰে নাভূত-নাশ্ৰুত ঘটনা নাছিল। গান্ধীজীয়ে ইতিমধ্যে ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছক জনমুখী ৰূপ দিছিল। আবেদন-নিবেদনৰ ৰাজনীতিৰে যে সাম্ৰাজ্যবাদক

লৰাব নোৱাৰি সেই কথা বুৰ্জোৱা জাতীয় নেতৃত্বই বুজি পাইছিল। অথচ বিপুল কৃষক-জনতাক জগাবলৈ হ'লে যে কৃষকৰ ওপৰত চলা নিদাৰুণ অৰ্থনৈতিক শোষণৰ অৱসান ঘটাব লাগিব সেই বিষয়ে বুৰ্জোৱা নেতাসকল প্ৰথমে সচেতন নাছিল। কংগ্ৰেছৰ সংগ্ৰামৰ নতুন পথ-নিৰ্দেশ কৰিলে গান্ধীজীয়ে। অসমতো কৃষকৰ দুখ-দুৰ্দশা লাঘৱৰ দাবীত কৃষকসকলক সংগঠিত কৰা হ'ল ত্ৰিশৰ দশকত। বিভিন্ন ঠাইত ৰায়ত সভা অনুষ্ঠিত হ'ল। অসমত বিশেষকৈ খাজনাৰ হেঁচা আৰু গ্ৰাম্য ঋণগ্ৰস্ততাৰ প্ৰতি কংগ্ৰেছ নেতৃত্ব সজাগ হৈছিল। ত্যাগবীৰ হেম বৰুৱা আৰু গোপীনাথ বৰদলৈ প্ৰভৃতি নেতাৰ যত্নত টকাত আঠ অনাকৈ খাজনা ৰেহাই দিয়া হৈছিল। নেতৃত্বৰ এই প্ৰচেষ্টাৰ ফলত কৃষক-জনতাৰ মাজত দপদপাই জ্বলি উঠিল দাৰিদ্ৰ্য আৰু পৰাধীনতাৰপৰা মুক্তিৰ নতুন নতুন আকাংক্ষা। বুৰ্জোৱা নেতৃত্বই অৱশ্যে ঐক্যবদ্ধভাৱে এই প্ৰচেষ্টাত নমা নাছিল। হেম বৰুৱা প্ৰমুখ্যে উদাৰমনা জনদৰদী দেশপ্ৰেমিকে যি ধৰণে কৃষকৰ মুক্তি বিচাৰিছিল, আধিখন্দুৱা আৰু আন আন ধৰণৰ সামন্তবাদী শোষণৰ ওপৰত বৰ্তি থকা নেতাসকলে স্বাভাৱিকতে সেই ধৰণে বিচাৰিবপৰা নাছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ স্বয়ং ব্যৱসায়ী পৰিয়ালৰপৰা অহা —যিমানদূৰ জনা যায়, ভূ-সম্পত্তিৰ সামন্তবাদী শোষণৰপৰা তেওঁলোকৰ পৰিয়ালৰ আয় অহা নাছিল। সেয়ে মানসিক দ্বিধা নোহোৱাকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে কৃষকৰ মুক্তি দাবী কৰিব পাৰিছিল।

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে অসমৰ কংগ্ৰেছৰ এই গণতান্ত্ৰিক নেতাচাম সেই সময়ত ছোভিয়েট ৰুছিয়া আৰু সাম্যবাদৰ প্ৰতি গভীৰভাৱে আকৃষ্ট হৈছিল। হেম বৰুৱা, তৈয়বুল্লা, বিজয় ভাগৱতী প্ৰভৃতি নেতাৰ তেতিয়াৰ ৰচনা আৰু বক্তৃতাত ৰুছিয়াৰ উল্লেখ আৰু উদাহৰণ প্ৰচুৰ আছিল। সাম্যবাদী আদৰ্শৰ ব্যাখ্যাও মাজে মাজে পোৱা যায়। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মন পিছলৈ সাম্যবাদৰ পিনে ঢাল লোৱাত আচৰিত হ'বলগীয়া কথা একো নাই। ত্ৰিশৰ দশকৰ আৱাহনৰ পাতত ৰুছিয়া আৰু কমিউনিজমৰ প্ৰতি এচাম মধ্যবিত্ত লেখক আৰু নেতা আকৃষ্ট হোৱাৰ যথেষ্ট সাক্ষ্য-প্ৰমাণ পোৱা যায়। অৰ্থাৎ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উত্তৰণৰ সামাজিক ভিত্তি আছিল কংগ্ৰেছ আন্দোলনৰে গণতান্ত্ৰিক ধাৰাৰ মাজত। ইয়াৰেই একাংশ পিছত কংগ্ৰেছৰপৰা আঁতৰি ছ'চিয়েলিষ্ট আৰু কমিউনিষ্ট দল গঠন কৰিছিল। কৃষকৰ দাবী সামৰি লৈ কংগ্ৰেছ আন্দোলনে দেশৰ বৃহত্তৰ জনতাৰ আশা-আকাংক্ষা যেতিয়া প্ৰতিফলিত কৰিলে তেতিয়াহে গণ-আন্দোলনৰ সোঁত সমাজৰ পাৰ ভাঙি ববলৈ ধৰিলে। এই গণ-আন্দোলনৰ চৰম বিকাশ ঘটিছিল চল্লিশৰ দশকত। আৰু তাৰ ফলস্বৰূপে দেশে পাইছিল স্বাধীনতাৰ বাসনাৰ ধন। কিন্তু স্বাধীনতাৰ লগে লগে চৰকাৰৰ মতিগতি দেখি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মন বিস্বাদ হৈ পৰিছিল। কোনো নীতিবাগীশ বিচাৰেৰে তেওঁ এই ধাৰণা কৰা নাছিল। বৰং বিয়াল্লিশৰ বীৰ জনগণৰ প্ৰতি দায়বদ্ধতাৰ বাবেই তেওঁ এনে বিক্ষুব্ধ হৈ উঠিছিল ঃ

"এইদৰে স্বাধীনতা আহিল—এই মানুহৰ তেজৰে, চকুৰ পানীৰে, আৰু আমি আজি সেই স্বাধীনতা কলুষিত কৰিলোঁ আমাৰ দুৰ্নীতিৰে, আমাৰ নৈতিক অধঃপতনেৰে। ছিঃ ছিঃ ছিঃ!"

(বিয়াল্লিশৰ কাহিনী, জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৫১৪)

আজি যিসকলে সাম্যবাদৰ বিৰোধিতা কৰে তেওঁলোকৰ প্ৰধান বক্তব্য এয়ে যে সাম্যবাদ ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ বিৰোধী। ব্যক্তি-স্বাধীনতা তেওঁলোকে এটা পৰম প্ৰমূল্য (ultimate value) হিচাপেই গণ্য কৰে। এই ক্ষেত্ৰত কিন্তু তেওঁলোকে জ্যোতিপ্ৰসাদক লগত নাপাব।

"আজি পৃথিৱীৰ মানুহজাতিক তেওঁলোকৰ ব্যৱহাৰৰপৰা এই প্ৰধান দুই বিভাগত ভগাব পাৰি। এবিধ হৈছে—যি স্বাৰ্থকেই প্ৰাধান্য দি আনৰ ওপৰত প্ৰভুত্ব কৰি নিজৰ কাৰণেই

সকলো সুখ-সম্পদ-আনন্দ একচেটিয়া কৰিব খোজে আৰু আনবিধে নিজৰ স্বাৰ্থকেই সমূহৰ সৈতে জড়িত কৰি সকলোৰে সুখ-সম্পদ-আনন্দতেই নিজৰো জীৱনৰ আনন্দ উপভোগ কৰি তাৰ মাজতেই এটা সাংস্কৃতিক ব্যক্তি-বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰে। এই বিধৰ মাজত ব্যক্তি-স্বাধীনতাৰ অৰ্থ হৈছে সামূহিক মংগলত, কল্যাণত, প্ৰগতিত, ব্যক্তিৰ চিন্তা আৰু কাৰ্যৰ স্বাধীনতাত।" (জ্যোঃ ৰঃ পৃঃ ৪৫৬)।

মধ্যবিত্ত ব্যক্তিবাদৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মুক্তিৰ বীজ কিন্তু প্ৰথমৰেপৰা তেওঁৰ চৰিত্ৰ আৰু ব্যক্তিত্বত আছিল। দেশৰ জনসাধাৰণৰ প্ৰতি, বিশেষকৈ শ্ৰমজীৱী জনসাধাৰণৰ প্ৰতি সৰুৰেপৰা তেওঁ অনুভৱ কৰিছিল এক নিবিড় আত্মীয়তা। তেওঁলোকৰ সৰলতা, তেওঁলোকৰ অনাবিল সাহস আৰু শৌৰ্য, চহৰীয়া মধ্যবিত্তৰ প্ৰৱঞ্চনাত তেওঁলোকৰ দুৰ্গতি—আগ বয়সৰ গল্পকেইটাৰ বিষয়-বস্তু আছিল এনে ধৰণৰে। গঞা ৰাইজৰ অভাৱ, নিৰক্ষৰতা, কুসংস্কাৰৰ প্ৰতি গল্পকেইটাত কোনো ভাব-প্ৰৱণ মোহ নাই। কিন্তু তেওঁলোকৰ প্ৰাণশক্তি আৰু অন্তৰৰ ঐশ্বৰ্য্যৰ প্ৰতি তাত আছে অকুণ্ঠ স্বীকৃতি। আগ বয়সৰ ৰচনা বুলিয়েই হয়তো গল্পকেইটাত বিশেষ জটিলতা বা গভীৰতা নাই। কিন্তু গল্পকেইটা কৃত্ৰিমতাৰপৰা মুক্ত। সঁচা আবেগ আৰু সঁচা পৰ্যবেক্ষণৰপৰাই যে সিহঁতৰ জন্ম, সহজে বুজা যায়। 'সোণতৰা' নামৰ গল্পত আজলী গঞা গাভৰুজনীৰ প্ৰতি লেখকৰ যি সহৃদয় সহানুভূতি, তাইৰ বিলৈ-বিপত্তিত তেওঁৰ যি ক্ষোভ আৰু বেজাৰ, সেইদৰে গাঁৱলীয়া ডেকা গোলাপৰ মাজেদি সোণতৰাৰ পৰিত্ৰাণত সাধাৰণ মানুহৰ প্ৰতি যি শ্ৰদ্ধা আৰু মমতা ফুটি উঠিছে, সিয়েই তেওঁৰ পৰৱৰ্তী জীৱনৰ পৰ্বান্তৰৰ আগজাননী দি যায়। সেইদৰে খুঁজাৰু নামৰ গল্পত সহজ-সৰল অসমীয়া চিপাহীজনৰ জীৱনৰ প্ৰতি প্ৰকাশ পাইছে লেখকৰ অকৃত্ৰিম আৰু আন্তৰিক মৰম। এইবোৰ গল্পৰ মাজতে দেখা গৈছে যে অসমৰ সাধাৰণ শ্ৰমজীৱী মানুহৰ মাজত নিজৰ শিপাডাল বিচাৰি উলিয়াবলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ ব্যগ্ৰ হৈছিল তাহানিখনতে।

আন ঠাইত কাৰেঙৰ লিগিৰী সম্পৰ্কে আমি আলোচনা কৰিছো। অসমীয়া সাহিত্যত এইখনেই সাৰ্থক বিদ্ৰোহী নাটক। কিয়, আমি ভাবি চাইছোনে? সামন্তযুগীয় মান-মৰ্যাদা আৰু সন্মান-সম্ভ্ৰমৰ তুলনাত যে মনুষ্যত্ব বহু বেছি ওখ-খাপৰ বস্তু, নাটকখনৰ বক্তব্য সেয়েই। এই মনুষ্যত্বৰ অভিব্যক্তি নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰৰ জৰিয়তে হোৱা নাই। পুৰণি সমাজৰ জালৰ বিৰুদ্ধে তেওঁ যিমানেই উন্মাদ সংগ্ৰাম নকৰক, তেওঁৰ মন তাত বান্ধ খাই আছে। তেওঁৰ মনক মুক্তি দিছে শেৱালীৰ ত্যাগে। মনুষ্যত্বৰ প্ৰত্যয়জনক অভিব্যক্তিও তেনেকৈয়ে হৈছে। শেৱালী হ'ল সমাজৰ নিম্ন শ্ৰেণীৰ শ্ৰমজীৱী স্তৰৰ মানুহ। শেৱালীক মহত্ত্বৰে অভিষিক্ত কৰি নাট্যকাৰে সামন্তযুগীয় আভিজাত্যৰ আদৰ্শ প্ৰত্যাখ্যান কৰিছে।

কোনো কোনো সমালোচকে ভাবে যে শেৱালীৰ দুখ-বেদনা আৰু চৰম আত্মত্যাগ পুৰুষ-প্ৰধান সমাজৰ পুৰুষ-স্বাৰ্থৰে পৰোক্ষ নিদৰ্শন। নাৰীৰ যন্ত্ৰণাৰ বিনিময়তহে পুৰুষৰ মোহমুক্তি ঘটিব লাগেনে? এনে বিচাৰ একপক্ষীয় বুলিয়েই মোৰ ধাৰণা। শেৱালীৰ চৰিত্ৰ সম্পূৰ্ণ নিষ্ক্ৰিয় (passive) আৰু ব্যক্তিত্বহীন বুলি ভবাটো সংগত নহ'ব। কাৰণ নাটকখনত পৰিস্ফুট সামাজিক পৰিৱেশ উৎকট মান-সম্ভ্ৰমৰ ধাৰণাৰে আচ্ছন্ন সমান্তবাদী পৰিৱেশ—অতএব পুৰুষ-প্ৰধান। তেনে এখন সমাজত সামান্য লিগিৰী এজনীয়ে ৰাজকোঁৱৰক ভাল পোৱাটো আৰু অকপটে তাক স্বীকাৰ কৰাটো অকল্পনীয়, দুঃসাহস আৰু স্পৰ্দ্ধাৰ কথা। সেয়ে নহয়, প্ৰেমৰ বাবে, প্ৰেমাস্পদৰ বাবে হেলাৰঙে জীৱন বিসৰ্জন দি শেৱালিয়ে মহত্তম সক্ৰিয়তা বা শৌৰ্য প্ৰদৰ্শন কৰিছে। এটা মানৱীয় প্ৰমূল্যৰ বাবে আত্মদান প্ৰায়বোৰ মহৎ বিয়োগান্ত নাটকৰ লক্ষণ। তাৰপৰা নাৰীৰ সপক্ষে বা বিপক্ষে কোনো দৃষ্টিভংগী তুলি ধৰা হোৱা নাই বুলিয়েই মোৰ

ধাৰণা। শেৱালীৰ নাৰীত্বতকৈ শেৱালীৰ সামাজিক অৱস্থানহে নাটকৰ বক্তব্যৰ বাবে গুৰুত্বপূৰ্ণ। কাৰেঙৰ লিগিৰী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানসজগতত চলা দ্বন্দ্বৰ ফলশ্ৰুতি। দ্বন্দ্বৰ পৰিণতি ঘটিছে সমাজৰ সাধাৰণ মানুহৰ মাজত ব্যাপ্ত সাৰ্থক মানৱতাৰ স্বীকৃতিত। সামন্তযুগীয় মূল্যবোধো তাৰ দীপ্তিত ম্লান হৈ গৈছে।

বৰ্তমান সময়ছোৱাত অসমীয়া মধ্যবিত্তই সাম্যবাদক জাতীয়তাবাদৰ শত্ৰু বুলিয়েই চিনিছে। একেসময়তে প্ৰচাৰ চলিছে যে জ্যোতিপ্ৰসাদ প্ৰধানকৈ অসমীয়া জাতীয় আশা-আকাংক্ষাৰে প্ৰবক্তা। কথাটো এনেয়ে আপত্তিজনক নহয়। কিন্তু তাক কোন দৃষ্টিকোণৰপৰা কোৱা হৈছে ভাবি চাবলগীয়া। বাতৰি কাকতত প্ৰকাশ যে জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ অন্যতম সম্পাদক ডঃ বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তদেৱে সভাত কৈছে যে জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰথমে অসমৰ কথা ভাবিছিল, তাৰ পিছত ভাৰতৰ কথা আৰু তাৰ পিছতহে পৃথিৱীৰ কথা ভাবিছিল। হয়তো ডঃ দত্তৰ মতে জ্যোতিপ্ৰসাদ চিন্তাধাৰাত অম্বিকাগিৰিৰে সগোত্ৰ আছিল। সঁচানে?

(৩)

অম্বিকাগিৰিৰ অসমপ্ৰেমৰ লগত তেওঁৰ ভাৰত প্ৰেমৰ বিৰোধ ঘটিছিল পাণ্ডুত ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছৰ ঐতিহাসিক অধিবেশন বহাৰ পিছত। তাৰ আগলৈকে অসমৰ মুক্তি তথা উন্নতি আৰু ভাৰতৰ মুক্তি তথা উন্নতিৰ মাজত কোনো মৌলিক বিৰোধ থকা বুলি তেওঁ উপলব্ধি কৰা নাছিল। কিন্তু পাণ্ডু কংগ্ৰেছৰ পিছৰপৰা ব্ৰিটিছৰ কবলৰপৰা সমগ্ৰ দেশক মুক্ত কৰাতকৈ ব্ৰিটিছ আশ্ৰয়ত অসমীয়াক চাকৰি-বাকৰি যোগাৰ কৰি দিয়াত তেওঁৰ উৎসাহ অধিক পৰিলক্ষিত হৈছিল। স্বাভাৱিকতে অসমীয়াৰ জাতীয় উন্নতিক প্ৰথম স্থান দিয়াৰ ফলত বঙালী মধ্যবিত্ত তথা বঙালী জাতিয়েই অসমীয়াৰ প্ৰধান শত্ৰু বুলি পৰিগণিত হৈছিল। ব্ৰিটিছ শাসনৰ ভক্ত অনুগত অসমীয়া আৰু ব্ৰিটিছ শাসনৰ বিৰোধী সংগ্ৰামী অসমীয়াৰ মাজত এনেদৰেই অপ্ৰত্যাশিত সেতুবন্ধন হৈছিল। ইয়াৰ এক অদ্ভুত পৰিণতি দেখা গৈছিল ডিগবৈৰ ঐতিহাসিক শ্ৰমিক ধৰ্মঘটৰ সময়ত— যেতিয়া সকলো জাতি আৰু সম্প্ৰদায়ৰ শ্ৰমিক-কৰ্মচাৰী মিলি এই ধৰ্মঘট সফল কৰিবলৈ উঠিপৰি লাগিছিল তেতিয়া অম্বিকাগিৰি আৰু আন কোনো কোনো অসমীয়া নেতাই এই সুযোগতে চাকৰি দখল কৰিবলৈ অসমীয়া ডেকাসকলক আহ্বান দিছিল!!

ভাৰতৰ বুৰ্জোৱা নেতৃত্বই দেশৰ সমগ্ৰ জনগণক জাগ্ৰত কৰি ব্ৰিটিছৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰাম চলাব খোজা বাবে বিভিন্ন জাতিৰ অস্তিত্ব মানিবলৈ বাধ্য হৈছিল। প্ৰাদেশিক শাখাবোৰৰ গঠন যতদূৰ সম্ভৱ এনে ভিত্তিত কৰিবলৈ কংগ্ৰেছে চেষ্টা কৰিছিল। কিন্তু এনে বিভিন্ন জাতিৰ স্বতন্ত্ৰ অস্তিত্বই ব্ৰিটিছ বিৰোধী ঐক্য বিপন্ন কৰাৰ সম্ভাৱনাও তেতিয়াই দেখা গৈছিল। তদুপৰি বুৰ্জোৱাৰ শোষণৰ স্বাৰ্থত সমগ্ৰ ভাৰতক ঐক্যবদ্ধ কৰিবলৈ বিচৰাৰ ফলত বিভিন্ন আঞ্চলিক ক্ষুদ্ৰ বুৰ্জোৱা গোষ্ঠীবোৰৰ মনস্তাপ বৃদ্ধি হৈছিল। সিবিলাকে স্ব স্ব জাতিৰ জনগণক প্ৰভাৱিত কৰি বৃহৎ বুৰ্জোৱা আৰু অন্যান্য ক্ষুদ্ৰ বুৰ্জোৱা গোষ্ঠীৰ প্ৰভুত্বৰপৰা নিৰপত্তা বিচাৰিছিল। সেয়ে অম্বিকাগিৰিৰ জাতীয়তাবাদত থকা অন্তৰ্দ্বন্দ্বক কেৱল তেওঁৰ ব্যক্তিগত সংকীৰ্ণতা বুলি ভাবিলে ভুল হ'ব— যদিও নিশ্চয় কেতিয়াবা তাৰ দুৰ্ভাগ্যজনক প্ৰকাশ ঘটিছিল। বৰং বুৰ্জোৱা জাতীয়তাবাদৰ পথেৰে অসম আৰু অসমীয়াৰ মুক্তি বিচৰা বাবেই এনে বিচ্যুতিয়ে দেখা দিছিল। সেয়ে সংকট-মুহূৰ্তত অম্বিকাগিৰিৰ মনত অসমৰ স্বাৰ্থ আৰু ভাৰতৰ স্বাৰ্থৰ এনে তুমুল সংঘাত সম্ভৱ হৈছিল।

আনহাতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাবে এনে চৰম বিভাজন কল্পনীয় বা বাঞ্ছনীয় নাছিল। আহোম

ৰাজত্বৰ শেষৰ পিনে অসমত প্ৰবেশ কৰা পূৰ্বপুৰুষৰ স্মৃতি ইমান সহজে তেওঁৰ পৰিয়ালে পাহৰিব পৰা নাছিল। সেয়ে নিৰহ-নিপানী অসমীয়া হ'লেও পৰিয়ালৰ ঐতিহ্যই অসমৰ সৰ্বভাৰতীয় সম্পৰ্কৰ কথা তেওঁক সদায় সকীয়াই আছিল। আনহাতে আমি উল্লেখ কৰিছোঁ যে নানা কাৰণত অসমৰ সাধাৰণ শ্ৰমজীৱী মানুহৰ লগতহে তেওঁ অন্যান্য শ্ৰেণীৰ মানুহৰ তুলনাত অধিক আত্মীয়তা অনুভৱ কৰিছিল। এই গণতান্ত্ৰিক চেতনাৰ বীজ অংকুৰিত হৈ লহপহকৈ বাঢ়ি আহিছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিভিন্ন বিচিত্ৰ অভিজ্ঞতাৰ মাজেৰে। ইয়াৰেই শেষ পৰিণতি আছিল সাম্যবাদ আৰু সাম্যবাদীসকলৰ প্ৰতি তেওঁৰ আকৰ্ষণ।

বিভিন্ন জাতিৰ শ্ৰমজীৱী মানুহৰ স্বাৰ্থ শোষণৰ সুবিধা বিচৰাত নহয়— শোষণৰ পৰা মুক্তিতহে। বিশেষকৈ ভাৰতৰ শ্ৰমজীৱী জনগণৰ সংখ্যা গৰিষ্ঠ অংশই সামন্ততান্ত্ৰিক শোষণৰপৰা মুক্তি বিচাৰিছিল। প্ৰতিযোগিতাতকৈ ঐক্যই আছিল অসমীয়াৰ লগত বঙালী বা বিহাৰী কৃষকৰ সম্পৰ্কৰ যথাৰ্থ স্বৰূপ। আৰু এনে ভাৰতব্যাপী কৃষক আন্দোলন আছিল ভাৰতৰ মুক্তি-সংগ্ৰামৰ প্ৰধান গণভিত্তি। যেহেতু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশ্বদীক্ষা এই মুক্তি সংগ্ৰামৰ জৰিয়তে বিকশিত হৈছিল সেয়ে অসমীয়াৰ লগত ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰান্তৰ জাতি বা নৰগোষ্ঠীৰ দ্বন্দ্ব তেওঁৰ বাবে চূড়ান্তভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ নাছিল। তেওঁৰ বাবে প্ৰথম আৰু প্ৰধান দ্বন্দ্ব আছিল সাম্ৰাজ্যবাদৰ লগত অসম তথা ভাৰতৰ জনগণৰ বিৰোধ। এই পটভূমিত তেওঁ অসমৰ স্বতন্ত্ৰতা যিদৰে অনুভৱ কৰিছিল, সেইদৰে অনুভৱ কৰিছিল ভাৰতৰ লগত অসমৰ ভাগ্যৰ নিবিড় ঐক্য। আৰু এইবাবেই তেওঁ শেষ জীৱনত ঔপনিবেশিক শাসনৰ বিৰুদ্ধে এছিয়া আৰু আফ্ৰিকাৰ জনগণৰ মুক্তি সংগ্ৰামত আন্তৰিকতাৰে সঁহাৰি দিব পাৰিছিল। উদাহৰণ স্বৰূপে শিল্পীৰ পৃথিৱী নামৰ ভাষণত তেওঁ কৈছে ঃ

"নিজৰ জীৱনৰ মহান বিকাশৰ, প্ৰকাশৰ সাধু শুনি বিস্ময় বিমূঢ় হৈ মূঢ় কঢ় জনতাৰপৰা ৰূপান্তৰিত হৈ প্ৰবুদ্ধ হৈ থিয় হৈছে। জনসংহতিতেই যে জনমুক্তি তাক উপলব্ধি কৰি আজি ভাৰতত, এছিয়াত, য়ুৰোপত, আমেৰিকাত জনতাৰ প্ৰাণত মহাজীৱনৰ সঞ্চাৰ জাগিছে। মহাপোহৰৰ বাটে আগবাঢ়ি এই জনতাই বিশ্বৰূপ ধৰি থিয় হৈছে।" (জ্যোঃ ৰঃ পৃঃ ৪৩৫)

অম্বিকাগিৰিৰ দৰে অসমীয়া জাতি আৰু সংস্কৃতিৰ স্বতন্ত্ৰতাক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ গৈ তাৰ অবিচ্ছেদ্য ভাৰতীয় পটভূমি জ্যোতিপ্ৰসাদে অৱহেলা কৰিব পৰা নাছিল। অসম প্ৰথমে, ভাৰত তাৰ পিছত— জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধাৰাত এনে বিভাজন অকল্পনীয়। নতুন দিনৰ কৃষ্টি নামৰ ভাষণত ১৯৪৭ চনত তেওঁ কৈছিল ঃ

সৰ্বভাৰতীয় ক্ষেত্ৰত যি ধ্বনি উত্থিত হয়, ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰদেশবোৰত তাৰ মাথোন প্ৰতিধ্বনিহে হয়। সেই কাৰণে ভাৰতৰ প্ৰাদেশিক কৃষ্টি সভ্যতাবোৰ প্ৰতিধ্বনিক। বেলেগ বেলেগ প্ৰদেশবোৰত বেলেগ বেলেগ ভৌগোলিক প্ৰাণিতাত্ত্বিক আৰু পাৰিপাৰ্শ্বিক বিভিন্নতা থকাৰ বাবেহে সেই প্ৰতিধ্বনিবোৰৰ এটা বিভিন্নতা ওপজে। (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৪৪৩)

* * * * * *

"ভাৰত আৰু প্ৰদেশ সম্পৰ্কে যেনেকৈ এই ধ্বনি আৰু প্ৰতিধ্বনিৰ কথা খাটে সেইদৰেই একে কথাই হ'ব লাগিছে নিখিল পৃথিৱী আৰু দেশবোৰৰ সম্পৰ্কে। বিশ্ব কৃষ্টি আৰু জাতীয় কৃষ্টিও এইদৰে ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনিৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ সমন্বয়ত গঢ়ি উঠিব লাগিছে।" (ঐ)

জাতি আৰু দেশ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই দ্বন্দ্বাত্মক (dialectical) ধাৰণা অম্বিকাগিৰিৰ ধাৰণাতকৈ বেলেগ — সি বৰং মাৰ্ক্সীয় ধাৰণাৰে সমগোত্ৰীয়। আৰু এইবাবেই বহিৰাগতৰ

জনস্ৰোতৰপৰা অসমীয়া জাতীয় সত্তাৰ বিপদ আশংকা কৰিলেও তেওঁ আতংকিত হোৱা নাই ঃ

"অসমীয়া জাতি এটা সংমিশ্ৰণৰপৰা হোৱা জাতি। সেই কাৰণেই আমি চেষ্টা কৰি সেই সংমিশ্ৰিত অসমীয়া জাতিটোৰ কলেবৰ বৰ্তমান অহা আন আন জাতিৰ মানুহক জীণ নিয়াই বঢ়াব পাৰোঁ। ই বুৰঞ্জীসিদ্ধ।" (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৪৪৫)

নতুন দিনৰ কৃষ্টিত বহিৰাগতসকল অসমলৈ আহি নিজ নিজ সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি চলাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাবে এক অস্বস্তিকৰ উপসৰ্গ। সমন্বয়ৰ এই ব্যৰ্থতাৰ কাৰণ যে অসমীয়া মধ্যবিত্তৰ বৈষয়িক দুৰ্বলতা তথা অসমৰ অনগ্ৰসৰ পৰিৱেশ — স্পষ্টকৈ তেওঁ ক'ব পৰা নাই। কিন্তু এই 'বিপদ'ৰপৰা পৰিত্ৰাণ পোৱাৰ যি পথ তেওঁ নিৰ্দেশ কৰিছে সি স্পষ্টকৈ গণতান্ত্ৰিক। উগ্ৰ জাতীয়তাবাদৰ সংঘাতমূলক পন্থা তেওঁৰ মনলৈ অহা নাই।

"এই সকলোকে অসমীয়া কৰিবলৈ আৰু তেওঁলোকক আমাৰ কৃষ্টিৰ প্ৰভাৱৰে প্ৰভাৱান্বিত কৰিবলৈ হ'লে উপায় হৈছে সামাজিক সম্বন্ধ-স্থাপন —ললিত কলা, শিল্প, সাহিত্য, স্থাপত্য আৰু সংগীতৰ পোহৰেৰে তেওঁলোকক আমাৰ ভাষা কৃষ্টিলৈ আকৰ্ষণ কৰি অনাটো। এই অভ্যাগতসকলৰ মাজত আমাৰ কৃষ্টি প্ৰচাৰৰ বাহিৰে আন কাৰ্যকৰী উপায় নাই।"

(জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৪৪৫)

জোৰ জবৰদস্তি কৰি অন্যান্য জাতিৰ সত্তাক অপমানিত কৰি অসমীয়া সংস্কৃতি জাপি দিয়াটো তেওঁৰ কল্পনাৰ সমন্বয়ৰ আৰ্হি নাছিল। এই সমন্বয়ৰ সাধক অসমীয়া যদিও, এই সমন্বয়ৰ একচেটিয়া ঠিকাদাৰ অসমীয়া নহয়। বৰং অসমীয়ায়ো প্ৰয়োজনবোধে সমন্বয়ৰ স্বাৰ্থত নিজৰ পুৰণা কৃষ্টিৰ কোনো অংশ এৰিবলৈ সাজু থাকিব লাগিব ঃ

"আজি অসমত যি যি সুকীয়া সংস্কৃতি আহি উপস্থিত হৈছেহি সেই সকলোৰে এটা সমন্বয় কৰি এটা নতুন পূৰ্বভাৰতীয় সংস্কৃতি গঢ়ি তুলিবলৈ আমাৰ নৱ বৰ্ষৰ উৎসৱৰ মাজেদি চেষ্টা হ'ব লাগে।... নতুনৰ পোহৰত আমাৰো পুৰণি সংস্কৃতিৰ কিছু এৰিব লাগিব, সেইদৰে আনসকলেও এৰিব লাগিব তেওঁলোকৰ লগত লৈ অহা পুৰণি সংস্কৃতি।" (নতুনৰ পূজা, জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৪৫১)

অস্তিত্বৰক্ষা বা জাতীয় পৰিচয় (national identity) ৰক্ষা কৰাৰ নামতেই আজিৰ অসমীয়া মধ্যবিত্ত বুদ্ধিজীৱী উত্ৰাৱল। এই প্ৰসংগতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাম লোৱাটো এক অতিপৰিচিত ঘটনা। কিন্তু অস্তিত্বৰক্ষাৰ চৰ্ত যে জাতীয় পৰিচয়ৰ সংস্কাৰ বা পৰিৱৰ্তন, তাক এনেলোকে ক'ব নোখোজে। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দ্বন্দ্বাত্মক চিন্তাত জাতীয় অস্তিত্ব ৰক্ষা এটা একান্ত (Absolute) আদৰ্শ হ'ব নোৱাৰে। তাৰ প্ৰয়োজন মাত্ৰ বিশ্বসংস্কৃতিৰ, আন্তৰ্জাতিক মানৱীয় সংস্কৃতিৰ সমৃদ্ধিৰ স্বাৰ্থত ঃ

"বৰ্তমান পৃথিৱীত এই বৈজ্ঞানিক যুগত একেবাৰে আছুতীয়াকৈ কোনো দেশৰ-প্ৰদেশৰ, মহাজাতিৰ, জাতিৰ বা উপজাতিৰ সংস্কৃতি হ'ব নোৱাৰে। এতিয়া এক সমন্বয়-সংস্কৃতি সভ্যতাৰপৰা আৰু এক সমন্বয়-সংস্কৃতি সভ্যতালৈ মহাজাতি-জাতি-উপজাতিবোৰ যাবলৈ ধৰিব।" (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৪৬৯)

* * * * *

"অসমীয়া, বঙালী, পাঞ্জাৱী, মাদ্ৰাজী, মাৰাঠী আদি জাতিবোৰে বেলেগ ৰাজনৈতিক গোট হিচাপে থকাত ভেতিয়া এই প্ৰদেশবোৰৰ জাতীয় দৃষ্টিভংগী যেনেকুৱা আছিল, ১৯৪৭ চনৰ

১৫ আগষ্টৰ পিছত সেই দৃষ্টিভংগী প্ৰদেশবোৰে ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰাটো ভ্ৰান্তি মাথোন। আজি আমি অসমীয়া বা বঙালী যদিও আকৌ একে উলাহতে ভাৰতীয়ও।"

(আইদেউৰ জোনাকী বাট, জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৯১)

* * * * *

"অসমীয়া সাহিত্যক আমি যদি বিশ্বসভাত আগশাৰীত বহুৱাব খোজোঁ তেন্তে অসমীয়া সাহিত্যিকৰ চিন্তাই বিশ্বক সামৰিব পৰা হ'ব লাগিব। অসমীয়া ৰাজনৈতিক এজন যদি সৰ্বভাৰতীয় ৰাজনৈতিক হিচাপে জিলিকিব খোজে তেন্তে সেইজনে সৰ্বভাৰতৰ বিষয়ে গোটেই ভাৰতীয়সকলৰ সমস্যাৰ বিষয়ে চেষ্টা কৰিব পৰা মনৰ অৱস্থালৈ যাব লাগিব।"

(জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৪৫৭)

এইবোৰ উদ্ধৃতিয়ে সন্দেহাতীতভাৱে প্ৰমাণ কৰে যে একপক্ষীয়, দমনমূলক, অসহিষ্ণু উগ্ৰজাতীয়তাবাদে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত আত্মীয়তা দাবী কৰিবই নোৱাৰে। এইবোৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধ্যৰা মাৰ্ক্সবাদৰ অনুকূল আৰু মধ্যবিত্ত জাতীয়তাবাদৰ প্ৰতিকূল। কিন্তু কেতবোৰ ফৰ্মুলা গাই ফুৰা স্থূলবুদ্ধি মাৰ্ক্সবাদীৰ (Vulgar Marxist) ধাৰণাও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণাতকৈ বেলেগ। এই চাম 'মাৰ্ক্সবাদী'য়ে ক'ব খোজে যে কমিউনিষ্ট মেনিফেষ্টোত মাৰ্ক্স আৰু এংগেল্‌ছে দিয়া "সৰ্বহাৰাৰ দেশ নাই, জাতি নাই" প্ৰভৃতি মন্তব্যকে সাৰোগত কৰি সাম্প্ৰতিক ভাৰতৰ জাতিসমস্যা আওকাণ কৰিব লাগে। তেওঁলোকে পাহৰি যায় যে মাৰ্ক্স আৰু এংগেল্‌ছৰ মৃত্যুৰ বহুকাল পিছত ৰুছিয়াত জাতিসমস্যা এনে গুৰুত্বপূৰ্ণ হৈ আছিল যে ষ্টালিনে সেই সম্পৰ্কে কিতাপ লেখিবলগা হৈছিল। আজিৰ ভাৰততো জাতিসমস্যা গুৰুত্বপূৰ্ণ— মাৰ্ক্সবাদী মন্ত্ৰ মাতি তাক উৰাই দিব নোৱাৰি। মাৰ্ক্সবাদীৰ লক্ষ্য হোৱা উচিত উগ্ৰজাতীয়তাৰ বিকাৰৰপৰা তাক উদ্ধাৰ কৰা।

জ্যোতিপ্ৰসাদে যেহেতু সাধাৰণ শ্ৰমজীৱী মানুহৰ মুক্তি বিচাৰিছিল, সেয়ে তেওঁৰ ৰাজনৈতিক দৰ্শন গতিশীল আৰু প্ৰগতিকামী হ'ব পাৰিছিল। জাতি আৰু জাতীয়তা সম্পৰ্কেতেওঁৰ চিন্তাতো এই গতিশীলতাৰ সাঁচ বহিছিল। আনহাতে অম্বিকাগিৰিয়ে অসমীয়া সমাজৰ অভ্যন্তৰত স্থিতাৱস্থা ৰক্ষা কৰিবলৈ বিচাৰিছিল। সেয়ে কৃষকৰ মুক্তিতকৈ মধ্যবিত্তৰ ক্ষমতালোভৰ লগতেই শ্ৰেণীগতভাৱে তেওঁৰ জাতীয়তাবোধ সম্পৃক্ত আছিল। আকৌ মধ্যবিত্তৰ জাতীয়তাবাদ সদায় আত্মকেন্দ্ৰিক আৰু আছুতীয়া। কাৰণ শোষণৰ স্বত্ব তথা বজাৰৰ বিস্তাৰ বিচাৰি কৰা প্ৰতিযোগিতাই মধ্যবিত্তক উদাৰ আৰু সহনশীল হোৱাৰ শিক্ষা দিব নোৱাৰে। কিন্তু শ্ৰমিক-কৃষকৰ জাতীয়তাবাদত অন্য জাতিৰ শোষিতসকলৰ প্ৰতি স্বাভাৱিক সহানুভূতি নিহিত। এই পিনৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জাতীয়তাবাদত মাৰ্ক্সীয় আন্তৰ্জাতিকতাৰ প্ৰভাৱহে স্পষ্ট। সি শ্ৰমিক ভাবাদৰ্শৰ ঠাঁচতে গঢ় লোৱা।

মধ্যবিত্ত চিন্তাৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উত্তৰণ সেয়ে কেৱল ভাবপ্ৰৱণ বা খেয়ালী মনৰ বিলাস নহয়; ই আছিল গুণগতভাৱে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ৰূপান্তৰ। শেষ জীৱনৰ ভাষণ আৰু প্ৰবন্ধ আদিতে এই উত্তৰণৰ চিন সুপৰিস্ফুট। কিন্তু সৃষ্টিশীল ৰচনাৰাজিৰ ভিতৰত কেৱল তেওঁৰ গীতসমূহতেই এই উত্তৰণৰ প্ৰকাশ কলাসুলভ বুলি ক'ব পাৰি। লভিতা নাটৰ অস্পষ্টতা আৰু পৰস্পৰ বিৰোধী চিন্তাধাৰাৰ সহাৱস্থান এৰি গীতৰ মাজেৰে তেওঁ আত্মবিশ্লেষণ আৰু আত্ম-উপলব্ধিৰ চেষ্টা চলাই গৈছিল। সেয়ে তেওঁৰ গীতসমূহেই তেওঁৰ পৰিণত বয়সৰ চিন্তাৰ সকলোতকৈ নিৰ্ভৰযোগ্য সাক্ষ্য বহন কৰিছে।

মধ্যবিত্ত শিল্পকলা আৰু ৰাজনীতিৰ আলোকিত মঞ্চৰপৰা স্বেচ্ছানিৰ্বাসিত জ্যোতিপ্ৰসাদে যে এই সময়ছোৱাত গভীৰ হতাশা আৰু আত্মগ্লানিৰ কবলত পৰিছিল, তেওঁৰ গীততেই তাৰ প্ৰমাণ সিঁচৰতি হৈ আছে কিন্তু তেওঁৰ আশাবাদী আলোকসন্ধানী মনে সেই অন্ধকাৰৰ হেঁচাৰ লগত অহৰহ সংগ্ৰাম চলাইছিল। মানুহৰ প্ৰতি তেওঁৰ আস্থা আৰু বিশ্বাসত আঘাত যিমানেই নপৰক; মুক্তিকামী জনতাৰ প্ৰতিজ্ঞা দৃপ্ত আৰু স্বপ্নোজ্জ্বল, মুখৰ কান্তি তেওঁ পাহৰিব পৰা নাছিল। দেশগঠনৰ কথা কৈ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ মহান নেতাসকলেও যেতিয়া জনগণৰ প্ৰতি লাহে লাহে পিঠি দিলে, তাহানিৰ হীব্ৰু প্ৰফেটসকলৰ দৰে তেওঁ কণ্ঠ তিক্ত খেদোক্তি, ধিক্কাৰ আৰু ক্ৰুদ্ধ গৰ্জনেৰে সৰৱ হৈ উঠিল কিন্তু খেদ আৰু ক্ৰোধেৰে মনৰ মালিন্য দূৰ কৰিব নোৱাৰি। সৌভাগ্যৰ কথা যে এই সময়তে তেওঁ দেখিলে যে কংগ্ৰেছৰ এটা অংশই ছচিয়েলিষ্ট নাম লৈ আৰু কমিউনিষ্টসকলে শোষণ-দমনৰ এই নতুন প্ৰভুসকলৰ বিৰুদ্ধে জনগণৰ সংগ্ৰামত সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰিছে। তাৰে এক আশ্চৰ্য আৰু অবিস্মৰণীয় প্ৰকাশ ঘটিল তেলেংগানা, ত্ৰিপুৰা আৰু অসমৰ C. P. I. আৰু R.C. P. I ৰ সশস্ত্ৰ বিপ্লৱৰ প্ৰচেষ্টাত।

দেশীয় শোষকশ্ৰেণীৰ বিৰুদ্ধে এই সশস্ত্ৰ অভ্যুত্থান যে অপৈণত আৰু অযুক্তিকৰ আছিল, আজি বহু বামপন্থীয়ে সেই সিদ্ধান্ত কৰিছে। যিমানেই ভিত্তিহীন নহওক জনগণৰ এইবোৰ সশস্ত্ৰ অভ্যুত্থানৰ পিছত আছিল মুক্তিপিয়াসী জনগণৰ অসীম জীৱনপিপাসা। কোৱা বাহুল্য যে এই সময়ছোৱাত এপিনে যেনেকৈ বিশ্বাসঘাতক ভাৰতীয় বুৰ্জোৱাৰ বিৰুদ্ধে জনগণৰ ক্ৰোধ উথলি উঠিছিল তেনেকৈ আনহাতে ভৱিষ্যতৰ প্ৰতি জনগণৰ প্ৰবল আকাংক্ষা আৰু আবেগবাদৰ জোৱাৰ আহিছিল। জনগণৰ এই বিদ্ৰোহত নেতৃত্ব দিয়ো কমিউনিষ্ট কৰ্মীসকলেও যেন নৱজন্ম লাভ কৰি অফুৰন্ত উপকাৰ উদ্দীপনাৰে কৰ্মক্ষেত্ৰত জপিয়াই পৰিছিল। এওঁলোকৰ সান্নিধ্যলৈ আহি ক্ৰমে জ্যোতিপ্ৰসাদে মনৰ গ্লানি পাহৰি পেলালে। তেওঁ দেখিলে যে জনতাৰ যাত্ৰাপথৰ শেষ নাই, তেওঁ য'ত শেষ বুলি ভাবিছিল তাৰপৰাই নতুন দিশেৰে নতুন যাত্ৰা আৰম্ভ হৈছে। তেওঁৰ অন্তৰ টৌৱাই নতুন আশা, নতুন ভাব তৰংগায়িত হ'ল। তাৰ গুণ-গুণনি অৱশেষত গান হৈ বাগৰি গ'ল।

এই অসংখ্য গানবোৰৰ কিছুমান গভীৰ আশাভংগ আৰু প্ৰতাৰণাৰ তিক্ততাত গধুৰ। কেৱল সেই ভাব আৰু আবেগত মৃত্যুৰ শীতল স্পৰ্শ পাই জ্যোতিপ্ৰসাদে তাৰ লগত প্ৰাণপণ যুঁজ দিছে। তেওঁৰ আশা ব্যক্তিগত লাভৰ আশা নহয়। তেওঁৰ সপোন আছিল দেশখনেই নতুন হৈ উঠাৰ সপোন। কিন্তু নৱলব্ধ স্বাধীনতাৰ ৰূপে তেওঁক সেই সপোনৰ হেঙুলিয়া ৰহণৰপৰাও যেন বঞ্চিত কৰিলে। সেয়ে এই মোহভংগৰ ব্যথাৰ এটা অন্তৰংগ ব্যক্তিগত ব্যঞ্জনা নথকা নহয়। কিন্তু তাৰ আচল তাৎপৰ্য ব্যক্তিকেন্দ্ৰিক নহয়। এনেধৰণৰ গীতৰ কলি কেইটিমান তলত উদ্ধৃত কৰা হ'ল ঃ

জানো জানো সুন্দৰ /পৃথিৱীয়ে তোক চিনি নাপায়/ নিজৰ মুখনি যি /দাপোণত কোনো কালে নিজে দেখা নাই। (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৫৩৬)

* * * * *

তেজৰে ৰাঙলী /ক্ষত বিক্ষতা / মোৰ সপোনে / মোৰ বুকুলৈ আহে / কোলাত বহি/ কথা কয় লাহে লাহে/উচুপি উচুপি/ফেঁকুৰি ফেঁকুৰি /মোৰ মুখলৈ চায়/এই পৃথিৱীত, শিল্পী আত্মা/দেখো পাৱলৈ নাই। (জ্যোঃ ৰঃ পৃঃ ৫৩৭-৫৩৮)

* * *

অকলশৰীয়া বুলি কোনে ক'লে? মিছাকৈয়ে মুকুতাৰ ধাৰে ৰ'লে চকুলো তোৰ পোহৰ বিচৰা প্ৰাণৰ ব'ৰাগী মোৰ? (জ্যো ঃ ৰঃ পৃঃ ৬০২)

অৱশ্যে এনেবোৰ মুহূৰ্তত আত্মকৰুণাত নিমগ্ন নহৈ তাক আত্ম-সমালোচনাৰ উপলক্ষ হিচাপেই জ্যোতিপ্ৰসাদে ব্যৱহাৰ কৰিছে। ব্যৰ্থতাক তেওঁ তেওঁৰ লক্ষ্য, নীতি আৰু আদৰ্শৰ কষটিশিল হিচাপেই লৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিষ্ঠাৰ উপৰিও বৈজ্ঞানিক সত্যান্বেষণৰ মনোভাব এই ঘটনাৰ মাজেৰে প্ৰকাশ পাইছে। ব্যৰ্থতা আৰু বিফলতাক তেওঁ সেয়ে সাফল্য আৰু সাৰ্থকতাৰ সোপান বুলি উপলব্ধি কৰিছে। নিজৰ নিজৰ 'নিৰ্ভুল আৰু অভ্ৰান্ত' পথৰ সাক্ষ্য প্ৰমাণৰ পোহাৰ মেলি বহা বামপন্থী কিছুমান তুলনাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিকোণ দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদৰ অধিক ঘনিষ্ঠ ঃ

আন্ধাৰ নহ'লে/ৰাতিৰ সপোন/জানো দেখিবি?/ক'লাশিখা জ্বলাই নিশা/নাহে যদি আকাশলৈ/জিকমিকিয়া জোন তৰা/কেনেকৈ লেখিবি?/আন্ধাৰে যদি/ চুমা নাখায়/শেৱালি নুফুলে/পুৱা বেলিৰ/প্ৰথম চুমাত/দুবৰি কোলাত/নিয়ৰ নজ্বলে। (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৫৬৭)

এই দৃষ্টিভংগীৰে চমৎকাৰ ভাবঘন প্ৰকাশ ঘটিছে তলৰ গীতটিত ঃ

অন্ধকাৰ!/পোহৰ বিচৰা কবিয়ে মই/শিল্পীয়ে তোক/কৰিছোঁ নমস্কাৰ/জানো জানো অ' অন্ধকাৰ/তযো মোৰে দৰে/পোহৰ বিচাৰি/কৰিছ হাহাকাৰ। (জ্যোঃ ৰঃ পৃঃ ৫৬৫)

এইদৰেই এন্ধাৰৰ বুকুত পোহৰৰ সপোন দেখিছে জ্যোতিপ্ৰসাদে। বুৰ্জোৱা সংগ্ৰামৰ ভ্ৰান্তি আৰু ব্যৰ্থতাৰ (অথবা প্ৰতাৰণাৰ) শাপমোচন কৰিবলৈ বিচাৰিছে শ্ৰমজীৱী জনগণৰ সংগ্ৰামৰ জৰিয়তে। শিল্পীৰ সপোন, সুন্দৰৰ সাধনা ব্যৰ্থ হৈছে জনগণৰ সপোন, জনগণৰ আশা মষিমূৰ হোৱাৰ দৰে। দুয়ো প্ৰকৃততে বেলেগ বেলেগ মাধ্যমৰে একে সুন্দৰ আৰু একে সংস্কৃতিৰ সাধনা কৰিছে। দুখীয়া আৰু ভোকাতুৰ জনতাৰ হাহাকাৰ আৰু সুন্দৰৰ অগৌৰৱত ম্লান শিল্পীৰ বেদনাৰ কাৰণ একেটাই। সেয়ে সমাধান বিচাৰি দুয়ো দুয়োৰ কান্ধত কান্ধ মিলাব লাগিব।

স্বাৰ্থ অন্ধলা ভূত পিশাচৰ/আন্ধাৰত যাৰ জয়/আন্ধাৰত যি জীৱন বেহায়/পোহৰত যাৰ ক্ষয়/তোৰ পোহৰৰ সাধুকথা/সি কি বুজি পাব?/গেলাপচাত তৃপ্তি পোৱাই/জানো অমৃত খাব?/কোনে কয় তই অকলশৰীয়া/যেয়ে বুলিছে বোলক বলীয়া/পোহৰ বিচৰা/কৌটি আতুৰে/তোক ৰিঙিয়াই মাতে/ধৰ সিহঁতৰ হাতে হাতে (জ্যোঃ ৰঃ পৃঃ ৬০৬)

সেয়ে এই সময়ছোৱাৰ অসংখ্য গীতৰ বিষয়বস্তু হৈছে শোষিত আৰু নিপীড়িত মানুহৰ লগত শিল্পীৰ আত্মীয়তা। পোহৰ ব'ৰাগীয়ে বন্ধু বিচাৰি যায় এন্ধাৰ পঁজাত দুখীয়াৰ দাৰিদ্ৰ্য আৰু দুৰ্দশাৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সহানুভূতিত আৰু আগৰ দূৰত্ব নাথাকিল। বৰং বোকাত লুকাই থকা পদুমফুলৰ দৰে অভাৱ আৰু দাৰিদ্ৰ্যত ম্লান জনসাধাৰণৰ মাজত তেওঁ বিচাৰি পালে ভৱিষ্যতৰ মহামানৱৰ সংকেত ঃ

দুখীয়াৰ চোতালেদি/পোহৰৰ বীণ বাই/ব'ৰাগী কোঁৱৰটি যায়/হজুৱাৰ বনুৱাৰ/দুসাজি নিমিলাৰ/বুকুত ন সপোনৰ/ জুইযে জ্বলাই। (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৬১১)

* * * * *

ধুলিৰ বাটেৰে, যোৱা সুন্দৰৰ/পিছে পিছে, কোন যাবি/লগে লগে কোন যাবি?/চকুপানীৰ গাঁও পাবি।/যন্ত্ৰণা-বেদনা-ব্যথাৰ/মুকুতা ধুনীয়া ৰূপ চাবি/চকুপানীৰ গাঁও পাবি।

(ঐ, পৃঃ ৫৭৫-৫৭৬)

* * * * *

কোটিকলীয়া চকুৰে চামনি/একৰাই পৃথিৱী চাওঁ/নাঙলৰ শিৰলুত লিখা কথাখিনি/এতিয়াহে বুজি পাওঁ।/মাটি মোৰ আপোন ঐ/মাটি মোৰ সপোন ঐ/মাটি মোৰ নিগাজী ঘৰ/নাঙলৰ ফালেৰে/ মাটিত ভাইগ আঁকো/মাটিকে মাগিছোঁ বৰ। (ঐ, পৃঃ ৬০৯)

আত্মকেন্দ্ৰিক হা-হুমুনিয়াহ আৰু অনুৰ্বৰ অভিমানৰ পথ এৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজকে প্ৰস্তুত কৰিছে জনগণৰ সেৱাত দুগুণ উৎসাহেৰে নিজকে নিযুক্ত কৰিবলৈ ঃ

হে মোৰ অহংকাৰ।/চকুপানীৰ মত্ত প্ৰলয় অহা দেখিছনে নাই,/গাঁও ভূঁই, সৌ নগৰ-চহৰ, সোঁতে নিয়ে উটুৱাই,/দুৰ্নিবাৰ ঢৌৰে ঢৌৱাই।/সেই প্ৰলয়ৰ তীৰ্থজলত/কৰিহি পুণ্যস্নান/গা, জন-জীৱনৰ/নব পোহৰৰ/আগেয়ে নোগোৱা গান।/পাবি নতুন প্ৰাণ। (ঐ, পৃঃ ৫৯০)

তাৰ লগে লগে তেওঁ অনুভৱ কৰিছে জাগ্ৰতা জনতাৰ মহাশক্তি। জনতাৰ এই ৰুদ্ৰৰূপ তেওঁ বন্দনা কৰিছে উদাত্ত কণ্ঠে, অটল বিশ্বাসেৰে ঃ

জনতাৰ ভোক জাগে/জনতাৰ শোক জাগে/বাসনা কামনা য'ত জাগে—/— জাগে — জাগে—/বেলিৰ উদয় কোনে/ৰুধিব পাৰে/ মানুহৰ প্ৰতাৰণাৰে??? (জ্যোঃ ৰঃ পৃঃ ৬০৪)

মাছমৰীয়াৰ গাঁওখনিত/কোন ছোৱালী আছে?/বাঁহৰ আগৰ জিলিকনি/ন পোহৰৰ বিৰিঙনি/গণিপটি/ন দিনীয়া তাঁতৰ পাতত/কিনো ফুল বাছ? (জ্যোঃ ৰঃ, পৃঃ ৫২৬)

আজিৰ জ্যোতি বিশেষজ্ঞসকলে যিহকে নকওক, জ্যোতিপ্ৰসাদ নিজে এই পৰ্বান্তৰ সম্পৰ্কে সচেতন আছিল। তেওঁৰ কলা বা সাহিত্যৰ আদৰ্শৰে পৰিৱৰ্তন হোৱা বুলি তেওঁ মুক্তকণ্ঠে ঘোষণা কৰিছে ঃ

আৰুতো নিলিখোঁ পদুমকলিৰ/কবিতা মই সখি/আৰুতো নাচাওঁ পদুম কলিৰ/পাহিবোৰ লেখি লেখি।/আজি মই গাম/বোকাত জহি যোৱা/মানুহৰ জয়গান/কঁপাই জনৰ প্ৰাণ।

(ঐ ৫৯১)

বাস্তৱ জগতসম্পৰ্কে, ঘাম আৰু ধূলিৰ দাগ থকা মানুহৰ শ্ৰমে গঢ়া বাস্তৱ জগত সম্পৰ্কে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতত ফুটি উঠিল উচ্ছ্বসিত নতুন সুৰ ঃ

কাৰখানাৰ বনুৱা/নতুন দিনৰ ৰুণুৱা/নতুন মনৰ মনুৱা মই/জয় হাতুৰীৰ জয় জয় বটালিৰ জয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ ১৩১ নং গীতটি পঢ়িলে নিশ্চিত হ'ব যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুন্দৰ তেওঁৰ অন্তিম পৰ্যায়ৰ চিন্তাত বস্তুজগতৰ বিকাশৰে পৰিণাম। দ্বান্দ্বিক বস্তুবাদত মন বা চেতনাৰ যি ভূমিকা, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে সমাজৰ বিকাশত সুন্দৰৰো ভূমিকা সেই বৰণৰে ঃ

সংস্কৃতি ফুলত থাকে/অৰ্থনীতিৰ গুটি/বাস্তৱৰ মাটিত পৰি/গজে ফুটি ফুটি..

(ঐ, পৃঃ ৫৭১)

আকৌ এই সংস্কৃতিৰ ভিত্তিভূমিও অৰ্থনীতিয়েই।

বাহুল্যৰ ভয়ত প্ৰবন্ধ ইমানতে সামৰিলো। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধাৰাৰ উত্তৰণৰ অসংখ্য প্ৰমাণ তেওঁৰ গীতৰাজিৰ মাজতে ওলাব। অধিক কি, ১৩০ নং গীতত "নতুন এই সমাজনীতিৰ কিতাপখনত গঁথা" বুলি তেওঁ সম্ভৱ নগেন কাকতিদেৱে উল্লেখ কৰা Christopher Caudwell-ৰ কিতাপ দুখনৰ কথাই গাইছে। তেওঁৰ এই বিৱৰ্তন এনে অনিবাৰ্য আৰু অন্তৰ্ভেদী যে আবেগৰ জীপ লৈ সি গীতৰ ভাষাত জাতিস্মাৰ হৈ আছে। নিজে ঢাকোন দি নল'লে কাৰো চকুৰ পৰা সি সাৰি নাযায়। □

শেষৰ জ্যোতি

ভবানন্দ দত্ত

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱনৰ শেষ অধ্যায়ত শিল্প প্ৰেৰণাৰ এক বৈপ্লৱিক পৰিৱৰ্তন ঘটিছিল। এই পৰিৱৰ্তন কোনো আকস্মিক কাৰণত হোৱা নাছিল। ১৯৪২ চনৰ আন্দোলনৰ পাছৰ পৰা ভাৰতৰ জাতীয় চেতনাই ক্ৰমে ক্ৰমে এক নতুন বৈপ্লৱিক ৰূপ ধাৰণ কৰে। তাৰ উপৰি দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই সামগ্ৰিকভাৱে বিশ্বৰ জনজীৱনলৈ আলোড়ন আনে— যাৰ প্ৰভাৱৰ পৰা কোনো সংবেদনশীল শিল্পীয়েই আঁতৰি থাকিব পৰা নাই। অসমৰ সাহিত্য জগততো সেই সময়ত পুৰণি ভাববাদী দৃষ্টিভংগীৰ বিৰুদ্ধে জয়ন্তী গোষ্ঠীৰ ভিতৰেদি বাস্তৱবাদী বৈপ্লৱিক ভাবধাৰাৰ ঢল বয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে জয়ন্তীৰ এই নতুন প্ৰচেষ্টাত উদগনি দিছিল, তেওঁৰ নতুন ধৰণৰ কবিতাৰে জয়ন্তীক সহায় কৰিছিল। জয়ন্তীতেই তেওঁৰ নতুন ধৰণৰ কবিতা 'চিৰ বিদ্ৰোহী' প্ৰকাশিত হৈছিল।

১৯৪৩ চনৰ পৰা মৃত্যুৰ সময়লৈকে লিখা বহু গান আৰু কবিতা অপ্ৰকাশিত হৈ আছে। কমলাপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ সৌজন্যত বিশেষকৈ সেই গান আৰু কবিতাবোৰ চকু ফুৰাই চোৱাৰ সুবিধা হৈছিল। মই সেইবোৰৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চেতনাৰ গতি নিৰ্ণয়ৰ সহায়ক কিছু উদ্ধৃতি টুকি লৈ আহিছিলো। তাৰে কিছুমান আৱাহনত 'অসমীয়া কৱিতাৰ কাহিনী' নামক শিতানৰ ৪ৰ্থ প্ৰবন্ধত প্ৰকাশিত হৈ গৈছে। মোৰ ওচৰত থকা বাকী উদ্ধৃতি কেইটামান ৰসগ্ৰাহীসকলৰ সুবিধাৰ্থে ইয়াত দিয়া হ'ল।

তেখেতে লিখা দুটা প্ৰশস্তি কবিতা তাত পোৱা হৈছে। এটা কবি প্ৰসন্ন লালৰ উদ্দেশ্যে, আনটো যতীন্দ্ৰনাথৰ উদ্দেশ্যে লিখা। প্ৰসন্ন লালৰ প্ৰশস্তি কবিতাটিৰ উদ্ধৃতি আৱাহনৰ উক্ত প্ৰবন্ধত প্ৰকাশিত হৈছে। যতীন্দ্ৰনাথলৈ লিখা কবিতাটো কিছু লঘু পৰিহাস ছলত লিখা। (লেখকে 'খায়ামী কবি যতীন্দ্ৰ নাথলৈ' আৰু 'গণেশ গগৈৰ কবিতা' দুটা উদ্ধৃত কৰিছে —সম্পাদক)

এই কেইটা কবিতা তেখেতে ১৯৪৩ চনত কলিকতাত গুপ্তবাস ('আণ্ডাৰ গ্ৰাউণ্ড')ৰ অৱস্থাত লিখিছে। সেই সময়ৰ মুক্তি সৈনিকৰ জাগ্ৰত চেতনাত কেৱল প্ৰসন্নলালৰ কবিতাতহে কবিয়ে প্ৰাণৰ আত্মীয়তা পাইছিল। দুৰৰা আৰু গগৈৰ কবিতা তেতিয়া জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গভীৰ অনুভূতিৰ পৰা বহু দূৰত আছিল; অথচ নৈৰ্ব্যক্তিক ছবিৰ নিচিনা সুন্দৰ, চাই ভাল লাগে কিন্তু অন্তৰৰ বেগ সৃষ্টি নকৰে।

এই সময়তেই তেখেতে 'অসমীয়া ডেকাৰ উক্তি', 'অসমীয়া ছোৱালীৰ উক্তি', 'ন জোৱান-ই-হিন্দ' আদি দীঘলীয়া কবিতা লিখে। (কবিতাৰ উদ্ধৃতি পৰিহাৰ কৰা হৈছে)

কবিয়ে সেই সময়ত পোৱা নৱ আলোকৰ, শিল্পীৰ নৱ দৃষ্টিৰ প্ৰকাশ তেওঁৰ 'শিল্পীৰ পৃথিৱী', 'আইদেউৰ জোনাকী বাট' আদি লিখিত অভিভাষণ আৰু বহু গান আৰু কবিতাৰ ভিতৰেদি প্ৰকাশ কৰিছে। (পুনৰ কবিতা উদ্ধৃত কৰিছে —সম্পাদক)

[*'প্ৰবাহ'ৰ পৰা লোৱা এইখিনি অংশ আমি উদ্ধৃত কৰিছো 'আলোক-যাত্ৰা'ৰ পৰা*] □

জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু তেওঁৰ বহুমুখী ব্যক্তিত্ব

কেশৱ মহন্ত

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প-ভাৱনা সাধাৰণভাৱে সংস্কৃতি আৰু বিশেষভাৱে অসমীয়া সংস্কৃতিক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই গঢ় লৈ উঠিছিল। বিশ্বৰ কথা বিতংকৈ সিমান নাজানো, কিন্তু অসমত এনে এগৰাকী জীৱন-শিল্পীৰ অভ্যুদয় সঁচায়ে বিৰল, যাৰ একান্ত আৰু অবিৰত সংগ্ৰাম আছিল জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ সমন্বয়-সাধনৰ, ব্যক্তিত্বৰ এই দুয়োটা দিশৰ এক অভিন্নতা ৰূপায়নৰ। মহাত্মা গান্ধী নিৰ্দেশিত আৰু পৰিচালিত ভাৰতবৰ্ষৰ মুক্তি সংগ্ৰামৰ অক্লান্ত যোদ্ধা জ্যোতিপ্ৰসাদে মুক্তি-যোদ্ধা হিচাপে ৰাজনীতিৰ দুৱাৰেদি সোমাই দেশৰ অগণন লোকৰ সংস্ৰৱলৈ আহিছিল, আৰু এই আন্তৰিক সংযোগৰ মাজেদি জনতাৰ প্ৰাণত বিলীন হৈ দেশৰ সামাজিক ফালটোও দেখিছিল। জন-হৃদয়ৰ লগত নিবিড় সংযোগৰ মাজেদি তেওঁৰ পৰিক্ৰমাৰ এটা স্তৰত তেওঁ এক গভীৰ সত্যৰ উপলব্ধি লাভ কৰিছিল যে "ৰূপান্তৰেহে মাথোঁ জগত ধুনীয়া কৰে, সেয়ে মোৰ গায়ত্ৰী-মন্ত্ৰ।" মন্তব্য নিষ্প্ৰয়োজন যে এই চিন্তা আৰু কল্পনা বৈপ্লৱিক। সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰবন্ধৰাজিত, তেওঁৰ অভিভাষণাৱলীত তেওঁৰ চিন্তা আৰু শিল্প-ভাৱনাৰ এক উদ্ভাৱনশীল আৰু চিত্ত-উদ্ৰেককাৰী প্ৰকাশৰ লগত পৰিচিত হ'ব পাৰি। সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কৃতিসমূহে এক অভিনৱ উদ্ভাৱনমুখী প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দিয়ে। নৃত্য, স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য সম্পৰ্কীয় ধাৰণা আৰু তেওঁৰ অৱিহণাত এক নতুন, সুকীয়া সোৱাদ পোৱা যায়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিৰাজিৰ এই বহুত্ব স্বৰূপাৰ্থত একৰেই বহু ৰূপ।

সমাজ জীৱনক ভিতৰে-বাহিৰে সুন্দৰ অৰ্থাৎ সংস্কৃতিৱান কৰি গঢ়ি তোলাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মূল সাধনা। সুন্দৰৰ বাটকটীয়া হ'ল সাংস্কৃতিক ক্ৰিয়া-কাণ্ড। খুড়াক চন্দ্ৰকুমাৰৰ "সুন্দৰৰ আৰাধনা জীৱনৰ খেল" বোলা অৰ্থগৰ্ভ উক্তিটোৱে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিত্ত আলোড়িত আৰু অভিভূত কৰি পেলাইছিল। সামাজিক মানুহটোৰ জীৱন সৰ্বাংগসুন্দৰ কৰি তোলাৰ এই শিল্প-চিন্তাজাত ধাৰণা ঐতিহাসিকভাৱেও সমৰ্থিত। মানুহে তাৰ আদিম স্বাভাৱিক জীৱনৰ স্তৰ অতিক্ৰম কৰি ৰাষ্ট্ৰ গঠনৰ দুৱাৰডলিত ভৰি দি সভ্যতাৰ যি পাতনি মেলিলে, তাতেই আৰম্ভ হ'ল অসুন্দৰৰ ৰাজত্বও আৰু এই অসুন্দৰৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি সুন্দৰক স্থাপন কৰাই মানুহৰ ক্লান্তিহীন নিৰবচ্ছিন্ন সংগ্ৰাম — যাৰ আজিও ওৰ পৰা নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প-দৃষ্টিত, সুন্দৰৰ স্থাপনৰ কাৰণে যি সংগ্ৰাম , তাৰ প্ৰাণপণ যোদ্ধা হ'ল শিল্পী। শিল্পীয়ে তেওঁৰ বিভিন্ন বোধ আৰু কৌশলেৰে অসুন্দৰৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি সুন্দৰৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰিব লাগিব। তেওঁৰ শিল্পী-জীৱনৰ দুৱাৰমুখত এই সত্যৰ বোধ আৰু বোধনে তেওঁক অনুপ্ৰাণিত আৰু অনুপ্ৰেৰিত কৰিছিল আৰু তাৰেই ৰূপায়ণ হৈছিল তেওঁৰ শোণিত কুঁৱৰী নৃত্য-নাটিকাত। শোণিত কুঁৱৰী উষাৰ লগত অনিৰুদ্ধৰ মিলনেই হ'ল সুন্দৰৰ মিলন আৰু এই মিলন সম্ভৱ কৰি তুলিব পাৰে কেৱল শিল্পীৰ নিঃস্বাৰ্থ সাধনাই—

চিত্ৰলেখাই। ব্যক্তিস্বাৰ্থৰহিত চিত্ৰলেখাৰ স্বাৰ্থ আছিল দুই প্ৰেমিক-হৃদয়ৰ সংযোগ সাধন। নিমাতী কইনা নামৰ গীতি-নাটখনিত এই ভাবনাৰে এটি পূৰঠ আৰু গভীৰতৰ ৰূপায়ন হৈছে। নিমাতীক জ্যোতিয়ে কলা-লক্ষ্মী বুলিছে আৰু ৰূপকোঁৱৰ হৈছে চিৰ সুন্দৰৰ প্ৰধান মহাসিদ্ধ সাধক। বিশ্ব জনতাই শিল্পী হৈ কলাৰ কণ্ঠত অভিনৱ গান আৰু সুৰৰ বোধন কৰিব লাগিব। জ্যোতিৰ ভাষাত : "জগতৰ নিমাতী কইনা শান্তিয়ে সেইদিনাহে পৃথিবীত হাঁহিব, যি দিনা বিশ্ব জনতাই ৰূপকোঁৱৰ হৈ সাৰ পাই উঠি নিমাতীৰ কণ্ঠত অভিনৱ গান আৰু সুৰৰ বোধন কৰিব।" জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুন্দৰ কোনো ৰমন্যাসিক বিমূৰ্ত ধাৰণা নহয়। সুন্দৰৰ কাৰণে সুন্দৰ তেওঁৰ সাধনা নহয়, সুন্দৰৰ সাধনা মানৱ-মংগলৰ কাৰণে, বিশ্বত শান্তি প্ৰতিষ্ঠাৰ কাৰণে। জ্যোতিৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ আঁত এইখিনিতেই আছে। নিমাতী কইনা নাটিকাৰ প্ৰণেতাৰ কথাৰ এঠাইত আছে, "চিৰসুন্দৰৰ একান্ত সেৱক ৰূপকোঁৱৰসকলৰ হাতত পৃথিৱীৰ ভাৰ পৰিলেহে এই পৃথিৱীত সুন্দৰৰ ৰাজ্য স্থাপন কৰিবলৈ তৎপৰ হৈ পৃথিৱীৰ সকলো মানুহৰ জীৱনক মহা-মহত্ত্বৰ বাটলৈ নি মহাজ্ঞানবলে ৰূপান্তৰ কৰিব পাৰিব।" এনে এক কল্পনাৰ পম খেদিয়েই তেওঁ ৰাষ্ট্ৰ-চালনাৰ দায়িত্বও যুগপৎ স্ৰষ্টা আৰু দ্ৰষ্টা বা তেওঁৰ ভাষাত শিল্পী-দাৰ্শনিকৰ হাতত অৰ্পণ কৰাৰ কথা কৈছে। কথাষাৰ তৰ্কাতীত নহ'লেও, সুন্দৰৰ বোধনকাৰী হিচাপে জ্যোতিৰ এই উপলব্ধি তাৎপৰ্যবিহীন নহয়। ইয়াৰ উপৰিও তেওঁ কাৰেঙৰ লিগিৰী, ৰূপালীম আৰু লভিতা এই তিনিখন সম্পূৰ্ণ নাটক আৰু খনিকৰ, মানৱ দিনৰ অগ্নিসুৰ আদি আধৰুৱা নাটক, আৰু শিশু-নাটক সোণ-পখিলী আদি আমালৈ এৰি গৈছে। তেওঁৰ বহুধা-বিভক্ত অথচ প্ৰায় অকলশৰীয়া কৰ্মযোগৰ ক্ষেত্ৰখনত নিজৰ সৃজনশীল প্ৰতিভাৰ প্ৰকাশ বহু ক্ষেত্ৰত অসম্পূৰ্ণ হৈ থাকি গ'ল। জ্যোতিয়ে তেওঁৰ ৪৮ বছৰীয়া চমু জীৱনকালৰ ৩৪টা বছৰ কেৱল সৃজনাত্মক কামতেই নিয়োজিত কৰিব পৰা নাছিল। মুক্তি আন্দোলনৰ সক্ৰিয় সেনানী, কাৰাবৰণ, কলিকতাৰ অজ্ঞাতবাস আদিতো জীৱনৰ ভালেকেইবছৰ নিয়োজিত হৈছিল। তাৰ উপৰি বিলাত-যাত্ৰা, জাৰ্মানীত চলচ্চিত্ৰ শিক্ষা আদিতো নিজকে উৎসৰ্গিত কৰিছিল। ইয়াৰ মাজতে তেওঁ যিখিনি সম্পূৰ্ণ সৃষ্টি আমালৈ এৰি গ'ল, তাৰে পৰাই আমি তেওঁৰ সৃষ্টি-প্ৰতিভাৰ এখনি মৰ্মস্পৰ্শী ছবি পাওঁ। নাটক তিনিখনৰ বিষয়ে ঠোৰতে আমি ক'ব পাৰোঁ, কাৰেঙৰ লিগিৰীত ব্যক্তি-চেতনাৰ লগত পৰম্পৰাবোধৰ সংঘাত দেখুওৱা হৈছে। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ ব্যক্তি-চেতনা, ৰাজমাওৰ পৰম্পৰা প্ৰীতি, অনংগৰ ভাব-প্ৰৱণতা, সুন্দৰ কোঁৱৰৰ নাৰী-বিদ্বেষ, কাঞ্চন কুঁৱৰীৰ প্ৰেম সম্বন্ধে নিৰ্ভীক উক্তি, শেৱালীৰ প্ৰেমৰ গোপন যন্ত্ৰণা আদিৰ চৰিত্ৰায়নে নাটকখনক এটা স্বকীয়তা দান কৰিছে। লভিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা আৰু পৰ্যবেক্ষণৰ এটা পৰিণত স্তৰৰ চিত্ৰ আছে। ভাৰতীয় জাতীয় মুক্তি-সংগ্ৰামত আজাদ্ হিন্দ্ ফৌজৰ ভূমিকা ৰূপায়নত লভিতাক আমি এটা আদৰ্শৰ ৰূপত পাওঁ। নাটকখনত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গান্ধীবাদী অহিংস সংগ্ৰামৰ আদৰ্শই এটা ডাঙৰ জোকাৰ খাইছে। হিংসাক অহিংসাৰে পৰাভূত কৰিব নোৱাৰিলে সহিংস পদ্ধতিৰ আশ্ৰয় লোৱাটো যেন ইতিহাসৰে নিৰ্দেশ। লভিতাৰ মুখত এই সম্পৰ্কত দিয়া উক্তি স্মৰণীয়। আমাৰ সমাজৰ ডেকাচামৰ মনত এটা 'জঙ্গী' মনোভাৱৰ সৃষ্টি কৰা যেন নাট্যকাৰৰ প্ৰয়াস। আজিৰ অসমীয়া ডেকা কেনে হোৱা উচিত, সেই বিষয়ে লভিতাই কৰা উক্তিৰ মাজত ইয়াৰ সাক্ষী আছে। সংস্কৃতিৰ সেৱক জ্যোতিৰ শিল্প-চেতনাৰ এই পাক-সলনি লক্ষণীয়। তদুপৰি,

এই নাটকত কোনো ব্যক্তি নায়ক-নায়িকা নাই। সমগ্ৰ সমাজখনেই সেই ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে পাতনিত কথাষাৰ মুকলি কৰি দিছে। মানুহৰ মনস্তাত্ত্বিক দিশৰ জটিলতা আৰু গভীৰতালৈও জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰৱেশ কৰিছে। ৰূপালীম নাটকৰ বিভিন্ন চৰিত্ৰ সংঘাতৰ মাজেদি আমি তাৰ চিত্ৰ এখন পাওঁ।

সুকুমাৰ কলাৰ জগতখনৰ একাধিক দিশতেই ন-মাটি ভঙাৰ দৰেই অসমৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ দিশতো জ্যোতিপ্ৰসাদ বাটকটীয়া। ১৯৩২ চনৰ সত্যাগ্ৰহত যোগ দি কাৰাবৰণ কৰি মুক্তি পোৱাৰ পিছত ১৯৩৩ চনত জ্যোতিয়ে চিত্ৰবন স্থাপন কৰি চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ কামত হাত দিয়ে। তেওঁ বাছি লয় এনে এটা কাহিনী যি দেশাত্মবোধৰ প্ৰাণদায়িনী মহিমাৰে দীপ্তিমান। পৰাধীনতাৰ শিকলি ছিঙি মুক্ত হ'বলৈ চলা ভাৰতবাসীৰ সংগ্ৰামত এনে কাহিনীৰ ৰূপায়নে অদম্য প্ৰেৰণা যোগাব বুলিয়েই জ্যোতিয়ে কৰা ধাৰণা অমূলক নাছিল। অৱশ্যে প্ৰায়োগিক দিশত ভালেমান ত্ৰুটী-বিচ্যুতি হৈছিল আৰু জ্যোতিয়ে তাক অকপটে স্বীকাৰো কৰিছিল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰকৃত স্বৰূপৰ ক্ষেত্ৰত জয়মতী যে এখন সাৰ্থক চিনেমা আছিল সেইষাৰ কথাত জ্যোতিৰ বিশ্বাস অটল আছিল। অসমৰ ফিল্ম-শিল্প গঢ়াত অসমীয়া দৰ্শকৰ দায়িত্ব শীৰ্ষক প্ৰবন্ধত আছে, "১৯৩৩ চনত মই চিত্ৰবন প্ৰতিষ্ঠা কৰি প্ৰথম অসমীয়া কথছবি জয়মতীৰ প্ৰযোজনা কৰোঁ। অসমত এখন কথা ছবি উলিওৱা সেই সময়ত এটা অসম্ভৱ কথায়েই আছিল।" উক্ত প্ৰবন্ধৰে আন এঠাইত আছে, "প্ৰায় সমালোচক আৰু দৰ্শকেই জয়মতী ছবিক হকে-বিহকে থকা-সৰকাকে সমালোচনা কৰি, আৰু বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী কথাছবিৰ দৰে থিয়েটাৰী ভাব-প্ৰৱণ আৰু কৃত্ৰিম অভিনয় আৰু সেই ধৰণৰ পৰিচালনা নাপাই জয়মতীৰ বৈশিষ্ট্য বুজিব নোৱাৰি বৰ কঠোৰ ভাবেৰেই সমালোচনা আৰু যিহকে-তিহকে মন্তব্য কৰিছিল।"।

অসমৰ এগৰাকী চলচ্চিত্ৰ-পৰিচালক আৰু চলচ্চিত্ৰ সম্বন্ধে বিশেষজ্ঞৰ জ্ঞান থকা পদুম বৰুৱাই এটা প্ৰবন্ধত 'কাৰিকৰী খুটিনাটি' থকা সত্ত্বেও জয়মতী চিনেমাখনে কিয় তেওঁক আকৰ্ষণ কৰিছিল তাৰ কথাৰে এনেদৰে কৈছে, "জয়মতীৰ এই আকৰ্ষণীয় শক্তিৰ অন্তৰালত কেবল দেশপ্ৰেম বা অতীত প্ৰীতিয়েই নাছিল, আছিল ছবিখনৰ চিনেমাধৰ্মী বাস্তৱতা—যিটো গুণৰ অভাৱ আজিও অসমৰ দেশৰ শতকৰা নিৰান্নৈৰে ভাগ ছবিৰ ক্ষেত্ৰতে দেখিবলৈ পোৱা যায়।" সেই বিষয়ত সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তব্য হ'ল, "সাধাৰণতে বঙালী আৰু হিন্দী কথা ছবিবোৰ বৰ অস্বাভাৱিক। মঞ্চাভিনয় আৰু চিত্ৰাভিনয়ৰ পাৰ্থক্য আনকি বিখ্যাত বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী ফিল্ম ডিৰেক্টৰসকলেও কৰিব নোৱৰা যেন দেখা যায়।... আজিলৈকে বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী ফিল্ম আচল ফিল্ম অভিনয়ৰ শাৰীলৈ আহিব পৰা নাই। এই বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী ফিল্মবোৰে আমাৰ অসমীয়া দৰ্শককো সেই সাঁচতেই গঢ়ি তেনে ৰুচিসম্পন্ন কৰি পেলাইছে।"

মন কৰিবলগীয়া কথা যে ভাৰতৰ প্ৰথম সবাক চিত্ৰ আলম-আৰা ওলায় ১৯৩১ চনত। তাৰ তিনি বছৰৰ পিছতেই অসমৰ দৰে পিছপৰা, (বিশেষকৈ চিনেমাৰ ক্ষেত্ৰততো) অঞ্চল এটাত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ এখন নিৰ্মাণ কৰাটো অলপ সাহসৰ কাম নহয়। তথাপি জ্যোতিপ্ৰসাদে এই দুঃসাহস কিয় কৰিলে? কাৰণ চলচ্চিত্ৰ এনে এক প্ৰচাৰ মাধ্যম যাৰ যোগেদি নিৰ্মাতাৰ

উদ্দেশ্য সফল কৰাত অধিক সহায় হয়। জ্যোতিৰ উদ্দেশ্যৰ কথা উনুকিয়াই আহিছো। ৰাজনৈতিক মঞ্চৰপৰা স্বাধীনতা সংগ্ৰামত ৰাইজক উদ্বুদ্ধ কৰাত যিমান সহায় হয়, চলচ্চিত্ৰই এই ক্ষেত্ৰত আগবঢ়োৱা অৰিহণা পৰিমাণৰ বিচাৰত নহয়, ইয়াৰ অৰিহণা গুণগত। এই কথাটো ভাবিয়েই তেওঁ তেওঁৰ সেই কালৰ ৰাজনৈতিক কাম-কাজ অধিক প্ৰাণবান আৰু শক্তিশালী কৰিবৰ কাৰণেই এই পথ লৈছিল। সেই কাৰণেই তেতিয়াৰ অসমৰ বহু আগশাৰীৰ ৰাজনীতিকে এই কামৰ কাৰণে জ্যোতিক পলায়নবাদী আখ্যা দিছিল— তেতিয়া জ্যোতিয়ে কৈছিল যে ৰাজনীতিকসকল সমাজত কলাৰ ভূমিকা সম্বন্ধে তেনেই অজ্ঞ।

স্থাপত্যৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণা তেওঁৰ অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ নামৰ প্ৰবন্ধত সবিস্তাৰে পাওঁ। তেওঁ কৈছে, "স্থাপত্যতেই প্ৰতিফলিত হয় এটা জাতিৰ চৰিত্ৰ। এটা জাতিৰ জীৱনীও লিখা থাকে স্থাপত্যতে। পৃথিৱীৰ এক যুগৰ স্থাপত্য পৃথিৱীৰ বুৰঞ্জীত সেই যুগ বৰ্ণোৱা এটা পাতৰ দৰেই। ভাৰতত বা অসমত আদি যুগৰে পৰা আজিলৈকে থকা স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন চাই আমি ভাৰতৰ বা অসমৰ সংস্কৃতি-সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী গাই যাব পাৰোঁ।"

এইখিনিতে এষাৰ কথা মনত ৰখা উচিত। অতীত যুগৰ স্থাপত্য সংশ্লিষ্ট যুগৰ সমাজ-মানসৰ প্ৰতিফলন। আমি তাকেই দাঙি আনি সমকালীন যুগতো স্থাপন কৰিব পাৰিম নে? জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "আমি যদি পুৰণি স্থাপত্যৰ গঢ়তেই নতুন জাতীয় আদৰ্শবাদী স্থাপত্যৰ প্ৰকাশ দিওঁ, তেন্তে সি স্থাপত্যিক 'এনাক্ৰনিজম্'হে হ'ব। সেই কাৰণেই আজি ভাৰতীয় বা অসমীয়াই পৃথিৱীলৈ এক নতুন সংস্কৃতি-সভ্যতাৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰি সেই মতে নৱ-ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ ৰূপ উলিয়াব লাগিব।"

কেনেকুৱা হ'ব এই ৰূপ? সি কেৱল অসমকে সীমিত কৰি ৰূপায়িত হ'ব নে তাৰ অন্য কিবা প্ৰকাশ আছে? জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "ওপজা মাটিকঠাতে স্থিতি লৈ তাতেই থিয় হৈ নিজৰ ভৰিৰ তলৰ মাটিৰেই ৰস খাই আৰু সি যি জলবায়ুৰ মাজত জনম লভিছে তাৰ পৰাই সি বিকাশৰ সমল আহৰণ কৰি আকাশমুৱা হৈ বিশ্বৰূপ" ধৰিব লাগিব। ইয়াৰ অৰ্থ হ'ল, "আমি আমাৰ ঘৰুৱা বৈশিষ্ট্য আৰু সভ্যতা-সংস্কৃতি প্ৰকাশৰ এটা স্থানীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰিবলৈ এটা বিশ্ব-সভ্যতা গঢ়িবলৈ আগ বাঢ়ি আহিছোঁ। সেই কাৰণেই বিশ্ব-বৈচিত্ৰ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ আমি আমাৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰিবলৈ যি চিন্তা আৰু কৰ্ম কৰিম সি সংকীৰ্ণ প্ৰাদেশিকতা হ'ব নোৱাৰে। কিন্তু আমি যদি আমাৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি এই সাৰ্বভৌম আদৰ্শৰ পৰা আঁতৰাই আমাৰ মনটোক কেৱল লুইতৰ বৰ-চাপৰিতেই এৰাল দি থওঁ তেন্তে আমাৰ মনটো অসমৰ গৰুৰ দৰেই টিলিকা হৈ থাকিব।"

স্থাপত্য সম্বন্ধে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই ধাৰণা সংস্কৃতি সম্বন্ধে তেওঁৰ সামগ্ৰিক ধাৰণাৰে এটি অংগ-ৰূপ। ই কেৱল স্থাপত্যতে সীমাবদ্ধ (Compartmental) নহয়। সেয়ে এগৰাকী বিশ্ব-মনীষীৰ উক্তি ধাৰ কৰি ক'বৰ মন যায় জ্যোতিপ্ৰসাদ নিজেই এগৰাকী 'মানৱ-আত্মাৰ স্থপতি'।

স্থাপত্য সম্বন্ধে এনে ধাৰণাৰে সমৃদ্ধ জ্যোতিপ্ৰসাদে গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ভৱনপুঞ্জ নিৰ্মাণৰ কাৰণে এটি আৰ্হি আগ বঢ়াইছিল। আমাৰ ধাৰণা, সেই আৰ্হি গ্ৰহণ কৰা হ'লে ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ পুনৰ্ভাৱনৰ ভিত্তিত কল্পিত প্ৰান্তীয় সাংস্কৃতিক বৈচিত্ৰ্য সমৃদ্ধ স্থাপত্যই সমগ্ৰ ভাৰতৰ স্থাপত্যিক বিচিত্ৰতাত স্বকীয় অৰিহণা যোগাব পাৰিলেহেঁতেন। জ্যোতিয়ে আগবঢ়োৱা এই অৰিহণা কি কাৰণে অৱহেলিত হ'ল, জানিব নোৱাৰিলো।

যি কি নহওক, স্থাপত্য সম্বন্ধে এনে ধৰণৰ চিন্তা-কল্পনা কৰি থাকোঁতে জ্যোতিয়ে স্মৰণ কৰিছে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱক, 'আজি বিশ্ব-স্থাপত্যৰ যৌগিক সৰলতা আৰু সমাৱেশেৰে ৰচনা কৰিব খোজা মডাৰ্নিষ্টিৰ স্থাপত্যৰ আদিম প্ৰকাশ শ্ৰীমন্ত শংকৰৰ নামঘৰতেই মই দেখিছিলোঁ। হিন্দু, বৌদ্ধ আৰু মোগল স্থাপত্যৰ প্ৰভাৱৰ মাজত এনে স্থাপত্যক বৈপ্লৱিক ভংগীয়ে মোৰ মনত বিস্ময় ওপজায়।"

স্থাপত্য আৰু ভাস্কৰ্যৰ সম্বন্ধ অংকন আৰু উৎকিৰণৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদে নামঘৰ নিৰ্মাণৰ ভাস্কৰ্য দেখি শ্ৰীমন্ত শংকৰলৈ ভক্তি আৰু শ্ৰদ্ধাত মূৰ দোঁৱাইছে। তেওঁ শ্ৰুতকীৰ্তি ভাস্কৰ Epstein- ৰ নতুন ভাস্কৰ্যই জগত চমৎকৃত কৰাৰ কথা কৈ সেই প্ৰায়োগিক কৌশল অসমৰ নামঘৰৰ খুঁটাতে দেখা পাই বিস্মিত হৈছিল। বৰদোৱা নামঘৰৰ খুঁটাত কটা মূৰ্তি সম্বন্ধে ভকতক সুধিলত ভকতে সেই খুঁটা 'গুৰুৰ দিনৰে' বুলি কৈছিল। জ্যোতি বিস্মিত হ'ল। ই তেওঁৰ চিন্তা আৰু কল্পনাৰ জগতত এক নৱ-জন্মৰ চেতনা দিলে। তেওঁ কৈছে, "পশ্চিমীয়া শিক্ষা পাই অহংকাৰত অন্ধলা হৈ ঘৰৰে মহা প্ৰতিভাক চিনি নাপাই ফুৰা মোৰ মনটোৰ সকলো অহংকাৰ সেই দিনা একেবাৰেই ধূলিসাৎ হৈ গ'ল। সেই দিনাৰ পৰাহে মই অসমীয়া হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিলোঁ। মোৰ ভিতৰৰ চাহাবটো ওলাই লৰ মাৰিলে।... তেতিয়াৰে পৰাই শ্ৰীমন্ত শংকৰৰ সৰ্বতোমুখী প্ৰতিভা বুজিবলৈ চেষ্টা কৰি আহিছো, আজিওতো সকলো বুজি শেষ কৰিব পৰা নাই। ইয়াকে কৰিছিল শ্ৰীমন্ত শংকৰে জনতাৰ মাজত, গাঁৱৰ মাজত জনতাক সাংস্কৃতিক জীৱন দিবলৈ।"

এয়ে ঐতিহ্যৰ প্ৰৱহমান প্ৰেৰণা। ঐতিহ্যৰ প্ৰৱহমান জীয়া সুঁতিত অৱগাহন কৰি জ্যোতিয়ে নতুন ঐতিহ্য সৃষ্টি কৰিলে। তেওঁ ক'লে, "জনতা তোৰ প্ৰাণৰো প্ৰাণত। মনৰো মনত। শিল্পী যে মই। লুকাই লুকাই আছো।" আৰু লুকাই থাকি তেওঁ জনতাৰ সপোনতে ফুল বাছি জনতাকে ন সাজ পিন্ধায়।

নৃত্যৰ ক্ষেত্ৰতো আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা-কল্পনাৰ স্বকীয়তাৰ স্বাদ পাওঁ। নৃত্যৰো উৎস তেওঁ জনতাৰ মাজতে পাইছে। যিবোৰ নৃত্য আমি থিয়েটাৰ আদিত দেখোঁ সেইবোৰ আমাৰ জাতীয় নাচ নহয়। সেইবোৰক নাচ বুলিবলৈকে ভয় লাগে বুলিছে। আমাৰ শিক্ষিত সমাজে এই নাচবোৰ নেদেখাৰ কাৰণে তাক বুজিবলৈ টান পায়। কেতিয়াবা আমাৰ কোনোবাটো নাচ বিদেশীৰ অনুকৰণ বুলিও কয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সংক্ৰান্তত এটা তেওঁৰ নিজৰ অভিজ্ঞতাৰ কথা এইদৰে কৈছে, "শ্ৰীযুত বেজবৰুৱাৰ সোণ-বৰণীয়া গানটো অসমীয়া নৃত্য ভংগীৰে দেখুৱাওঁতে শ্ৰীযুত এন. এন. চৌধুৰী মহাশয়ে Times of Assam-অত Italian sort অৰ্থাৎ ইটালীয় ধৰণৰ বুলি তুলনা কৰিব খুজিছে। কিন্তু লেখকে কেতিয়াও ইটালীয় নাচ দেখাই নাই আৰু যিকেইটা ভংগী দেখুৱাইছিল তাক অসমীয়া নৃত্য-ভংগীৰ অনুকৰণেৰেহে।" জ্যোতিয়ে এই ক্ষেত্ৰত "গাঁৱত সোমাই নৃত্যৰ চানেকি চাই" তাৰ ভিত্তিত জাতীয় নৃত্য ৰচনা কৰাৰ পৰামৰ্শ দিছে। আমাৰ নৃত্যৰ পুষ্টিৰ কাৰণে নৃত্য ভংগী আহৰণ কৰিবলৈ নিম্নোক্ত উৎসসমূহৰ আলম ল'বলৈ দিহা দিছে। যথা ঃ "(১) অসমীয়া ছোৱালীৰ বিহু নাচ, (২) অসমীয়া ল'ৰাৰ বিহু নাচ, (৩) অসমীয়া মানুহৰ সাধাৰণ নৃত্য, (৪) মিৰিয়নীৰ নাচ, (৫) গৰখীয়া ল'ৰাৰ নাচ, (৬) ভাওনাৰ নাচ, (৭) পুৰণি অসমীয়া পুথিৰ ছবিৰ নৃত্যভংগী, (৮) পুৰণি শিলত কটা

মূৰ্তিৰ নৃত্যভংগী আৰু (৯) গ্ৰীছীয়, ইটালীয়, বাৰ্মিজ আৰু এনে জাতিৰ নৃত্যভংগী আমাৰ নাচৰ সৈতে খাপ খোৱা ভংগীত আনিব পাৰিলেও আমাৰ নাচৰ পুষ্টি সাধন কৰিব পৰি।" জ্যোতিয়ে এই সংক্ৰান্তত নৃত্যৰ নিহিতাৰ্থ ব্যাখ্যা কৰি কৈছে যে লয়লাস ভংগী আৰু ভাব-প্ৰকাশ— এই দুইৰ সুসমন্বয় হ'লেহে নৃত্য স্বৰূপাৰ্থত যথাৰ্থ আৰু প্ৰাণবান হয়।

জ্যোতিয়ে অসমৰ থলুৱা বাদ্যযন্ত্ৰৰ আধাৰত পৰিবেশন কৰা নৃত্যৰ ভিতৰত পদুম কলি নাচটোত তেওঁ তেওঁৰ নৃত্য সম্পৰ্কীয় উপৰিউক্তি ধাৰণাৰ বাস্তব উদাহৰণ থৈ গৈছে।

কবিতাৰ ক্ষেত্ৰতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ তৎকালীন ৰচনা প্ৰণিধানযোগ্য। অসমীয়া সাহিত্যত ৰমন্যাসিক পুনৰভ্যুদয়ৰ আৰম্ভণিতে লক্ষ্মীনাথ আৰু চন্দ্ৰকুমাৰৰ কবিতাই পাঠকচিত্ত আলোড়িত কৰি তুলিছিল। এই যুগৰে এটা সময়ত অম্বিকাগিৰীৰ দেশাত্মবোধক আৰু প্ৰেমৰ কবিতাই অসমীয়া সাহিত্য-জগতত খলকনি তুলিছিল। এই সকলৰে অন্যতম প্ৰতিনিধি হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদ। তেওঁ বৈপ্লবিক মনীষাৰে কবিতালৈ এক অভিনৱ জাগৰণ আনিলে— অসমীয়া সংস্কৃতিৰ অমূল্য সম্পদৰাজিৰ গীতিধৰ্মী প্ৰকাশেৰে। আচলতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যক্তিত্বৰ সামগ্ৰিকতাই আছিল কাব্যিক। তেওঁৰ সৃজনশীল কৃতিসমূহত, আন নালাগে নাটক তথা গদ্য-ৰচনাতো এই কাব্যিকসত্তা অন্তঃসলিলা হৈ বৈ থাকে। কাব্য-নাটবোৰতো একোটা অনুপম কবিতাই। শিল্প-বস্তু ৰূপেও তেওঁৰ কবিতাত ভাবোচ্ছ্বাস থাকিলেও আমি তাত এক কাব্যিক আত্মাৰ সন্ধান পাওঁ। বহিৰ্বিশ্বৰ সৃজনশীল মহাপ্ৰতিভাৰ প্ৰভাৱো তেওঁৰ সৃষ্টিত পৰিছিল। বিশেষকৈ বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰনাথৰ। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ বিষয়ে ৰচিত এটি কবিতাত "যুগ যুগৰ/এই ভাবতৰ/জীৱন ৰহস্যান্বেষী চিন্তা নিৰত/অৱসাদক্লিষ্ট মহান/তোমাৰ কণ্ঠত পুনু লভিলে চেতন" বোলা উপলব্ধিত বিশ্ব কবি হ'ল 'জীৱন ৰহস্যান্বেষী'। এই উপলব্ধি যে গভীৰ অৰ্থব্যঞ্জক তাৰ উল্লেখ নিষ্প্ৰয়োজন। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভালেমান সুদীৰ্ঘ কবিতাৰ ভিতৰত সুন্দৰৰ জয়যাত্ৰা, শিল্পীৰ আলোকযাত্ৰা, কাঞ্চনজংঘাৰ যুৱতী, অসমীয়া ডেকাৰ উক্তি, অসমীয়া ছোৱালীৰ উক্তিকে মুখ্য কবি গণেশ গগৈ, যতীন দুৱৰা, প্ৰসন্নলাললৈকে, আৰু শেহত, আধুনিক কবিতা, যেজেলা সৰাত এটা সকলাৰ খং, আদি বিভিন্ন কবিতাৰ যিটি অন্তৰ্নিহিত সুঁতি নিছিগা ধাৰে বৈ আছে, সি হ'ল চিৰসুন্দৰৰ চিত্ত আলোড়নকাৰী জয়যাত্ৰা আৰু আলোকৰ যাত্ৰা। বিশ্ব-মানৱৰ কল্যাণকামনাই তেওঁৰ সুন্দৰৰ ধ্যান।

গীতবোৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্বৰূপাৰ্থত একোটা নিটোল কবিতা। গীতত জ্যোতিপ্ৰসাদকআমি অতি নিবিড়ভাৱে পাওঁ, গীততেই জ্যোতি আমাৰ পৰম আত্মীয় হৈ পৰে। ৰূপহ কোঁৱৰৰ চুমা পৰশতে ব পৰা 'মই নতুন মনৰ মনুৱা' —লৈকে তেওঁৰ উপলব্ধিৰ ক্ৰমবিকাশত ভাবৰ উত্তৰণ লক্ষ কৰিব পাৰি। ক'ব পাৰি, গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰ শৰাইৰে তেওঁ যি গীতৰ শৰাই আমালৈ আগবঢ়াই দিলে —তাতেই আমি তেওঁক অসমীয়া আধুনিক গীতৰ ন মাটি ভাঙি তাৰ পৰৱৰ্তী সৃষ্টিৰে শস্য-শ্যামল কৰি তুলিলে বুলি ক'ব পাৰোঁ। গীতত তেওঁৰ সাধনাৰ বিভিন্ন বিচিত্ৰ প্ৰকাশ পাওঁ। প্ৰতিটো গীতেই ইমান প্ৰাণস্পৰ্শী যে এটা গীতৰ উল্লেখ কৰিলে জানো আন এটি গীত অজানিতেই উপেক্ষিত হয়— এই শংকা আছে। তথাপি, জোৰে মোৰে আলোকৰে যাত্ৰা অব্যৰ্থ, জানো জানো জানো, বিকলে নাবায় মোৰ পালেৰ পৰা পাঁজৰে জুপুৰি ইকথাৰে সজা বগী ছোৱালী আদি গীতত বিভিন্ন চিত্ত উদ্ৰেককাৰী স্বাদ পাব পাৰি।

তেওঁৰ সৃষ্টিৰ পৰিণত কালত তেওঁ ৰচনা কৰা প্ৰায়বোৰ গীতেই সমাজৰ নিঃস্ব, বঞ্চিতজনৰ প্ৰতি সুগভীৰ সংবেদনাৰে আন্দোলিত। ইকবাৰে সজা গাঁৱৰ জুপুৰিটোত এতিয়াৰ আধাপেটী ভৱিষ্যৰ বজাটো থাকে। এই নিঃস্বজনৰ মাজতে শিল্পীয়ে নিজৰ স্থান বাছি লয়, "সুন্দৰে তাতে বহি শাক-ভাত খায়" আৰু সেই পঁজাত টিমিক-ঢামাককৈ জ্বলি থকা চাকিটোত তেল-শলিতা দি তাক শিল্পীয়ে প্ৰজ্বলন কৰি তোলে আৰু তাৰ পোহৰতে ভৱিষ্যৎ জিনিবলৈ অস্ত্ৰ সাজে — "তাতে থাকে ভৱিষ্যৰ / ভিকহু কঙাল মহাৰজা / সুন্দৰে উজ্জ্বল কৰে/তোৰে ভগা পঁজা। ইয়াতকৈ আন কি মহত্ত্বৰ কাব্যিক দ্যোতনা আমাক লাগে — যাৰ আলোকত আমি শিল্পী আৰু জনতাৰ মাজৰ নিবিড় সম্পৰ্ক দেখা পাওঁ। জ্যোতিৰ ছিন্নবস্ত্ৰা ৰূপহী (বগী) গাভৰু (ছোৱালী)জনী— তাইৰ প্ৰতি কবিৰ দৰদে এটা সংগ্ৰামী ব্যঞ্জনা আনি দিছে। নিজৰ দুঃখ-দাৰিদ্ৰ্যৰ কাৰণে ছোৱালীজনীয়ে এতিয়া আৰু কপালক নোদোষে, তাই দেখে "দেশ চলোৱা / সমাজ পতাৰ /আছে কিবা ভুল"। সেয়ে তাই বিদ্ৰোহ কৰে। সেয়েহে "তই/বজাই যাব / বিদ্ৰোহী বিকুল।"

অসমীয়া আধুনিক গীতৰ জন্মলগ্নৰ যন্ত্ৰণা আৰু পুৰণিচামৰ এভাগৰ বাধাৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰাম — এয়ে আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতসৃষ্টিৰ পাতনিৰ ইতিহাস। এই ক্ষেত্ৰত যি দূৰদৃষ্টি, দৃঢ় আত্ম-প্ৰত্যয় আৰু অসম সাহসিকতাই জ্যোতিপ্ৰসাদক অনমনীয় কৰি তুলিছিল সেই কাহিনী জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখি থৈ যোৱা কথাৰ মাজতে আছে। তেওঁ কৈ গৈছে, "হিন্দুস্থানী আৰু বঙলা সংগীতেই অসমত ৰাজত্ব" কৰাৰ সময়ত "অসমীয়া শিক্ষিতসকলে অসমীয়া সংস্কৃতিক গ্ৰাম্য বুলি গণ্য কৰি নতুন যুগত পশ্চিমৰ পৰা বঙলাৰ যোগেদি অহা সাংস্কৃতিক সম্পদৰ শাৰীত ঠাই পাবৰ উপযুক্ত নহয় বুলিয়েই ভাবিছিল।" এই ক্ষেত্ৰত সংগীত-ওজা (পিছলৈ সংগীতাচাৰ্য) লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ "বৈজ্ঞানিকভাৱে সংগীত-চৰ্চাৰ" অৱিহণা স্বীকাৰ কৰিও জ্যোতিয়ে কৈছে, "সংগীত ওজা লক্ষ্মীৰাম বৰুৱায়ো অসমত হিন্দুস্থানী সংগীতৰেই প্ৰচাৰ কৰিছিল।" কিন্তু "অসমীয়া সংগীতক নতুন যুগৰ বৰসবাহলৈ অনাৰ চেষ্টা বিশেষ নাছিল।" তাৰ পিছত গীতি-কবি পদ্মধৰ চলিহাৰ ফুলনিৰ "গানে অসমীয়া গানলৈ নতুন ডেকাসকলৰ মন আকৰ্ষণ" কৰা বিষয়টোত অলপ স্বস্তি বোধ কৰিও জ্যোতিপ্ৰসাদে ফুলনিৰ অসমীয়া কথা ভাগত বঙালী সুৰকেই আৰোপিত কৰা হৈছিল বুলি কৈছে।

এনে এটা — সময়তেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শোণিত কুঁৱৰী নৃত্য-নাটিকাৰ জন্ম হ'ল আৰু তাতেই নতুন গীতৰো জন্ম-ক্ৰন্দন শুনা গ'ল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ কথাৰে, শোণিত কুঁৱৰীৰ যোগেদি ওলোৱা গীত আৰু অসমীয়া সুৰে অসমীয়া সংগীতলৈ এটা নতুন জোৱাৰ আনিলে।" শিক্ষিত সমাজতো অসমীয়া লোকগীতৰ প্ৰচলন হ'বলৈ ধৰিলে। ইতিমধ্যে অম্বিকাগিৰীৰ বৰগীত চৰ্চাই "বিশেষভাৱে অসমীয়া চহৰীয়া শিক্ষিত সমাজৰ মন আকৰ্ষণ কৰে।... এই সময়ৰ পৰাই অসমীয়া উচ্চ সংগীত আৰু লোকসংগীত গাঁৱৰ পৰা, সত্ৰৰ পৰা ওলাই আহি চহৰীয়া শিক্ষিতৰ ড্ৰইংৰুমত, থিয়েটাৰত, সভা-সমিতিত নিজৰ উপযুক্ত আসনত প্ৰতিষ্ঠিত হয়।" জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজে কৈ গৈছে, "শোণিত কুঁৱৰী নাটখন অসমীয়া সংগীত [illegible] এটা [illegible] পাত।"

অসমীয়া সংগীতত এই [illegible] পৰিৱৰ্তন [illegible] জ্যোতিপ্ৰসাদৰ [illegible] কাহিনীৰ এটা [illegible] বিষয়টো প্ৰাসংগিক হ'ব যেন লাগে।

এদিন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'সংগীতগুৰু পিতৃ' পৰমানন্দ আগৰৱালাই অৰ্গেনত "কৃষ্ণৰ বিক্ৰম দেখি ঋক্ষৰাজ" কীৰ্তনৰ পদ আৰু 'অ আইটি বেঙুন বৰা' শীৰ্ষক লোকগীত 'সুৰ লগাই' গাই আছিল। শুনি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'মনৰ ভিতৰত বিজুলী সঞ্চাৰ হৈ গ'ল।" "সেইদিনা ৰাতি আৰু টোপনি ভালকৈ নাহিল। গোটেই নিশাটো অসমীয়া গানৰ সুৰবোৰ মোৰ শোণিতকুঁৱৰী নাটৰ গীতত লগাই কেনেকৈ নতুন অসমীয়া গীত ৰচনা কৰিব পাৰি তাকে ভাবোঁতেই ৰাতি পুৱাল।" তাৰ পিছত, 'পুৱা জলপান খাই' তেওঁ পোনে পোনেই বাণষ্টেজ পালেগৈ আৰু তাতে থিয়েটাৰৰ প্ৰস্তুতি চলি থাকোঁতেই এচুকত বহি "গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰ শৰাই" গীতটোত অসমীয়া নামৰ সুৰ দিলে। শুনি "কলিকতীয়া থিয়েটাৰী সুৰ আৰু উচ্চাংগৰ হিন্দুস্থানী সংগীতত অভ্যস্তসকলে নাক-নিকটাই নানা ঠাট্টা-বিদ্ৰূপ কৰিবলৈ ধৰিলে, 'ই! এতিয়া হোজা গাঁৱলীয়া নামবোৰ আমি গাব লাগিব নে? এই ষ্টেজত বিহু মাৰিম নে?' এনে বিদ্ৰূপবান আৰু অৱজ্ঞাই কুমলীয়া বয়সৰ জ্যোতিপ্ৰসাদক শোকাভিভূত আৰু বিহ্বল কৰি পেলালে। কিন্তু নতুন কালৰ মৰ্ম্ম বুজা জ্যোতি প্ৰতিবাদৰ সুৰত গৰ্জি উঠিল, 'মোৰ যদি নতুন অসমীয়া সুৰীয়া গানবোৰ নাগায়, তেন্তে মই নাটকো কৰিবলৈ নিদিওঁ আৰু এই বাণ থিয়েটাৰত একো সহযোগ নকৰোঁ।" কিন্তু বিপৰ্যয়ৰ এই কোব ডাৱৰত আশাৰ ৰূপালী ৰেখা হৈ ওলালহি "সংগীতবিদ শ্ৰীযুত প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ বৰুৱা," কাশী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা। তেখেত চিত্ৰলেখাৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হ'ব। প্ৰফুল্ল বৰুৱাই জ্যোতিৰ এই গীতবোৰ অসমীয়া সুৰত শুনি "আনন্দত উৰুলীকৃত" হৈ কৈ উঠিল, "আমাৰ অসমীয়া সুৰ উভতি আহিল।" লগে লগে "সকলোৰে আগতে তেখেতৰ সুললিত কণ্ঠেৰে গীতবোৰ গাই গলত' এই সুৰীয়া গীতবোৰে "লাহে লাহে সকলোৰে মন আকৰ্ষণ কৰিবলৈ ধৰিলে। এমাহমানৰ পিছত মানুহৰ ৰাপ সলনি হৈ আহিল।"

"এইদৰেই আৰম্ভ হ'ল অসমীয়া সংগীতৰ এক নৱ-যুগ।"

কিন্তু অভ্যাস বৰ লেকেটা, সতকাই নেৰায়। গুৱাহাটীত প্ৰসন্নলালৰ নীলাম্বৰ নাটকৰ নৰ্ত্তকী এজনীৰ মুখত "তাই গাবলগীয়া গীতত মই দিয়া অসমীয়া সুৰ শুনি এজন সংগীতজ্ঞই ক'লে, 'অ' বাপা, ইওনো এটা গান নে?"

নতুনে এইদৰেই পুৰণিৰ বাধাৰ বিৰুদ্ধে অনমনীয় সংগ্ৰাম কৰি শেহত জয়লাভ কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদ তাৰেই সেনানী।

এইখিনিতে সংগীত সম্বন্ধে এষাৰ কথা উত্থাপন কৰাটো প্ৰাসংগিক হ'ব যেন লাগে। অসমত সংগীত নামৰ যথাৰ্থ প্ৰয়োগ কেৱল জ্যোতিগীততহে কৰিব পাৰি বুলি জনদিয়েক সংগীতবিদৰ মত। কাৰণ, সংগীত হ'ব লাগিলে তাৰ এটা সাংগীতিক প্ৰণালী (System) থাকিব লাগিব। অসমৰ সংগীতকাৰসকলৰ ভিতৰত তেনে প্ৰণালী কেৱল জ্যোতি-গীততহে পোৱা গৈছে। তেওঁ এই সংক্ৰান্তত লিখি থৈ যোৱা কথাৰ সংশ্লিষ্ট অংশ উদ্ধৃত কৰিলো :

"বনগীত, বিহুগীত, বৰগীত, নাম ইত্যাদিৰ পৰা প্ৰেৰণা লৈ যি আমি নতুন অসমীয়া সুৰবোৰ ৰচনা কৰি আহিছো, সেইবোৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখিছোঁ যে তাত এটা নতুন অসমীয়া ৰাগে ৰূপ লৈছে।... এই ৰাগটোত অসমীয়া বিশেষ বিশিষ্টতা ফুটি ওলাইছে আৰু ইয়াৰ পুৰণি আৰু প্ৰচলিত অসমীয়া সুৰবোৰৰ মন্থনৰ ফলত ওপজা বুলিব পাৰি। এই শিখৰৰ ৰেছি ভাগ গানেই, যিবোৰ উচ্চ ধৰণৰ অসমীয়া সুৰ হিচাপে ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে তাৰ আঁৰে

আঁৰে জিলিকি উঠিছে। তাক কামৰূপী ৰাগ বুলি নামকৰণ কৰিলোঁ।" জ্যোতিয়ে এই ৰাগৰে শুদ্ধ আৰু মিশ্ৰ কামৰূপী দুটা ভাগ কৰি শুদ্ধ কামৰূপী ৰাগটোৰ ৰূপ দেখুৱাই দিছে আৰু ইয়াক কামৰূপী সংগীতৰ আধুনিক ধাৰাৰ প্ৰথম ৰাগ বুলিছে। শুদ্ধ কামৰূপীৰ আৰোহণত।

সা ৰে গা মা পা ধা সা

আৰু অৱৰোহনত

সা নি ধা পা মা গা ৰে সা

বুলি নিৰ্দিষ্ট কৰি দিছে।

কামৰূপী সংগীতৰ ধাৰা সংক্ৰান্তত জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা সম্পৰ্কেও স্পষ্টকৈ ব্যাখ্যা দি গৈছে। তেওঁৰ মতে ভাৰতত সংগীতৰ হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটকী নামৰ যি দুটা মূল ধাৰা আছে তাৰ সমান্তৰালভাৱে অসমতো এটা সংগীতৰ ধাৰা আছে আৰু সিয়েই ভাৰতীয় সংগীতৰ তৃতীয় ধাৰা — যাৰ নাম দিছে কামৰূপী সংগীত। এই ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ সহযাত্ৰী গণ-কলাকাৰ বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভায়ো অতি নিষ্ঠাৰে সহযোগিতা কৰিছিল। মুক্তি নাথ বৰদলৈও এই ধাৰাৰ সমৰ্থক আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে এই ধাৰা সম্বন্ধে আৰু তথ্যপাতিৰে উত্তৰোত্তৰ চৰ্চাৰ ভাৰ সংগীতজ্ঞ আৰু সংগীতকাৰলৈ এৰি গৈছে। তেওঁৰ চমু জীৱন কালত তেওঁ পৰিকল্পনা অনুযায়ী আগবাঢ়িব নোৱাৰাটো জাতিৰেই দুৰ্ভাগ্য বুলিবৰ মন যায়।

এই ক্ষণজন্মা প্ৰতিভাৰ সৃষ্টিৰ বহুধা বিস্তৃতিৰ কেন্দ্ৰস্থ প্ৰেৰণা আছিল সংস্কৃতি সম্বন্ধে তেওঁৰ স্বকীয় তথা মৌলিক ধাৰণা। আমাৰ ঐতিহ্য আৰু প্ৰচলিত লোক-কলাৰ পৰাই তেওঁ সংস্কৃতিৰ সমল আহৰণ কৰি তাক নতুন গঢ় (refashion) দি আধুনিক ৰূপত তুলি ধৰিছে। এই ক্ষেত্ৰত তেওঁ শ্ৰীমন্ত শংকৰক স্মৰণ কৰিছে, "আজি অসমৰ শিল্পীয়ে প্ৰথমতে দূৰলৈ ন'গৈ ঘৰতেই সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণ ৰূপদিওঁতা, বা দিবলৈ চেষ্টা কৰোঁতা আৰু ঐতিহ্যৰ আদৰ্শক মানৱ-সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণ ৰূপ বুলি আমাক কৈ গৈছে, আৰু নিজৰ জীৱনকেই সেই আদৰ্শৰ বাস্তৱিক উদাহৰণ স্বৰূপে দেখুৱাই যাবলৈ চেষ্টা কৰি গৈছে— নিজৰ সকলো মনীষা, প্ৰতিভা নিয়োজিত কৰি, সেইজনা অসমীয়া সংস্কৃতিৰ মন্ত্ৰ দিওঁতা, ৰূপ দিওঁতা আমাৰ চিৰ-নমস্য সংস্কৃতি- স্ৰষ্টা শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱক আমি বুজিবলৈ, তেওঁৰ জীৱনৰ অৰ্থ উলিয়াবলৈ, তেওঁৰ বাণী উপলব্ধি কৰিবলৈ চাব লাগিব। প্ৰগতিৰ বৰভেঁটি হৈছে ঐতিহ্যৰ সত্য।"

এই ঐতিহ্যৰ আঁত ধৰিয়েই জ্যোতিয়ে কৃষ্ণ আৰু অৰ্জুনৰ এটা ৰূপক কল্পনাৰ ৰূপায়ন কৰিছে। তেওঁ কৈছে, "শ্ৰীমন্ত শংকৰে দিয়া সংস্কৃতিৰ অৰ্থ হৈছে কৃষ্ণ।" কৌৰৱকো জ্যোতিয়ে দুষ্কৃতি বুলিছে। গতিকে কৌৰৱ নামৰ দুষ্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে সংস্কৃতিৰ বাহক পাণ্ডৱৰ যুঁজখনত সাৰথি কৃষ্ণৰ ভূমিকাক সংস্কৃতিৰ ভূমিকাৰ লগত অভিন্ন ৰূপত দাঙি ধৰিছে। কৃষ্ণ হ'ল সংস্কৃতি আৰু অৰ্জুন শিল্পী। কৃষ্ণক সাৰথি কৰি অৰ্জুনে কৰা দুষ্কৃতিবিৰোধী যুঁজখনক তেওঁ সংস্কৃতিক সাৰথি কৰি শিল্পীয়ে কৰিব লগা দুষ্কৃতিবিৰোধী ৰণৰ লগত তুলনা কৰিছে। এই ব্যাখ্যাত তেওঁ ব্যক্তি কৃষ্ণ বা ব্যক্তি অৰ্জুনক পুনৰুদ্ধাৰ কৰা নাই, কৰিছে এটা ৰূপক ৰূপৰ মাজেদি ইয়াৰ পুনৰ্ভাৱন। ইয়াত তেওঁৰ শিল্পীৰ সংগ্ৰামী ৰূপ এটা দাঙি ধৰিছে। গতিকেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই শিল্প-ভাৱনাৰ অৰ্থ স্পষ্ট। সেয়া হ'ল সংগ্ৰামী শিল্পীৰ দুষ্কৃতি-বিৰোধী যুঁজখনৰ সাৰথি হ'ল সংস্কৃতি। এই বোধটোকে তেওঁৰ এটা বিখ্যাত গানত যেন বোধন কৰিছে: মোৰে

জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ। অৰ্থাৎ শিল্পীৰ জীৱনৰ সাৰথি (সখা) হ'ল সংস্কৃতি। গীতটোৰ শেহৰ ফালে থকা 'সুৰৰে জিঞ্জিৰি পিন্ধালি মোক, সুৰৰে জিঞ্জিৰি' বোলা উপলব্ধিটোৰ ব্যঞ্জনা কিমান গভীৰ আৰু বিশাল ভাবিলে হৃদয় ৰোমাঞ্চিত হয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰ্শন কি? দৰ্শন সম্বন্ধে কোনো সূত্ৰায়িত ব্যাখ্যা জ্যোতিয়ে আমালৈ এৰি যোৱা নাই। কিন্তু তেওঁৰ দৰ্শন সম্বন্ধে তত্ত্বৰ গড়াঁলত সোমোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই। তেওঁৰ জীৱনেই তেওঁৰ দৰ্শন। যিগৰাকী প্ৰতিভাৰ জীৱনটোক তেওঁৰ কৃতিৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰিব নোৱাৰি, জীৱন আৰু কৃতি য'ত একৰেই দুটা নাম মাত্ৰ — তেওঁৰ সৃষ্টিৰাজিৰ পৰাই তেওঁৰ দৰ্শনৰ মৰ্ম উপলব্ধি কৰিব পাৰি। নিমাতী কইনাৰ ৰূপকোঁৱৰ তেঁৱেই, তেঁৱেই চিৰসুন্দৰৰ মহাসিদ্ধ সাধক। তেওঁৰ এই সাধনাৰ মূল প্ৰেৰণা ঐতিহ্যৰ সত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত, জনতাৰ প্ৰাণৰো প্ৰাণত। জনতাৰ প্ৰাণত সপোন আছে, শিল্পীয়ে সেই সপোনত ফুল বাছিব লাগে আৰু সেই ফুলাম সাজটোৰে জনতাকে সজাব লাগে।

জ্যোতিৰ সংস্কৃতিৰ অৰ্থ হ'ল মানুহৰ অন্তৰ আৰু বাহিৰ এই দুয়োটা দিশ সামৰি সৃষ্টি হোৱা জীৱনৰ ধৰণ। ৰাজনীতিক জ্যোতিয়ে আছুতীয়া কুঠৰীত আবদ্ধ কৰি ৰখা নাই, তেওঁৰ ধাৰণাত ৰাজনীতিও সংস্কৃতিৰ এটা অংগ। স্বাধীনতা লাভৰ পিচত ৰাষ্ট্ৰৰ কৰ্ণধাৰসকলৰ স্খলন দেখি জ্যোতিয়ে কৈছিল, "আজি আমাৰ শিল্পীৰ মনত ঘোৰ সন্দেহ উপস্থিত হৈছে। আজি কংগ্ৰেছৰ সাংস্কৃতিক ত্ৰুটি ঘটিছে। কংগ্ৰেছৰ এক সাংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠান হৈয়ো তাক প্ৰতিৰোধ কৰিবলৈ সাহসৰ অভাৱত নাইবা সাংস্কৃতিক ভ্ৰান্তিত পৰি — ৰাইজক দিয়া প্ৰতিশ্ৰুতি পালন কৰিব নোৱাৰি বেবুৰা খাইছে।"

চাহবাগিচাৰ মালিকৰ দলিচাৰ পৰা জনতাৰ দুবৰিলৈ নামি আহিব পৰাটোক জ্যোতিপ্ৰসাদে এক মহৎ প্ৰাপ্তি ৰূপে গণ্য কৰিছিল। প্ৰকৃততে,জীৱনৰ বিভিন্ন বিচিত্ৰ পথেদি কৰা পৰিক্ৰমাৰ মাজেদি তেওঁ সমাজ আৰু সমাজ-মানসৰ একোটা বস্তুনিষ্ঠ অভিজ্ঞতা লাভ কৰিছিল। তেওঁ কোনো তাত্ত্বিকৰ দৃষ্টিভংগীৰে সমাজৰ সাংস্কৃতিক কাৰ্যাৱলীত আত্ম-নিয়োজন কৰা নাছিল, বৰং তেওঁৰ অভিজ্ঞতাৰ কষটি শিলাত তেওঁৰ কাৰ্যৰ শুদ্ধা-শুদ্ধ বিচাৰ কৰিছিল। এনেকৈ আহোঁতে তেওঁৰ ভিন ভিন উপলব্ধি হৈছিল, কেতিয়াবা আপাত দৃষ্টিত বিপৰীতধৰ্মীও আছিল। কিন্তু সেই সকলোবোৰেই আছিল তেওঁৰ কালৰ সমাজখনৰ চিন্তা, কল্পনা আৰু কৰ্মৰ প্ৰতিফলন।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল নিয়ত কৰ্মৰত প্ৰতিভা। কৰ্মৰত ব্যক্তিয়েই হ'ল ঐতিহাসিক ব্যক্তি। এনে ব্যক্তিয়ে সমাজৰ পৰাই আহৰণ কৰি সেই আহৃত সম্পদ পৰিশ্ৰুত কৰি সমাজকে দি তাক নতুনকৈ সজাই তোলে। এনে ঐতিহাসিক ব্যক্তি তেওঁৰ কৰ্মৰ মাজেদি সমাজ মানসৰ ৰূপান্তৰ সাধনৰ বাটত আগ বাঢ়ে আৰু এনে ৰূপান্তৰৰ কৰ্মত অবিৰত সমৰ্পিত জীৱন নিজেই ৰূপান্তৰিত হৈ যায়। ৰূপান্তৰেহে জগত ধুনীয়া কৰে বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদো তেওঁৰ পৰিক্ৰমাৰ এটা পৰ্যায়ত ৰূপান্তৰিত হৈ যায় আৰু আজীৱন নিষ্ঠাবান কংগ্ৰেছ কৰ্মীজন একালত মাৰ্ক্সীয় বিশ্ববীক্ষাৰ প্ৰতি আকৰ্ষিত হয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ সভাপতি পদটো বৰ হেপাহেৰে আৰু নিষ্ঠাৰে গ্ৰহণ কৰে। তেওঁ এটা পৰ্যায়ত দেখা পায় যে গণনাট্য সংঘৰ যি সাংস্কৃতিক কৰ্মধাৰা সেয়া তেওঁৰ কামনাৰো কৰ্মধাৰা। তেওঁ সভাপতি থকা কালতে নালিয়াপুলত সংঘই আয়োজন কৰা

শান্তি সমাৱেশত তৎকালীন কংগ্ৰেছী চৰকাৰে যি দমন চলায় আৰু যাৰ ফলত নিৰীহ শান্তি কৰ্মীয়ে পুলিচৰ গুলীত প্ৰাণ হেৰুৱায় সি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰত বৰকৈ আঘাত দিয়ে আৰু সেই দিনৰ তেওঁৰে দলৰ চৰকাৰক ভৰ্ৎসনা কৰে। নালিয়াপুলৰ বিপদ সংকেত নামৰ প্ৰবন্ধত থকা তেওঁৰ বক্তব্য দ্ৰষ্টব্য।

আঞ্চলিক বৈশিষ্ট্য অক্ষুণ্ণ ৰাখি ৰহনীয়া ভাৰতীয় হৈ বিশ্বৰ সভাত উপস্থিত হ'ব খোজা জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া জাতি গঠনত ভাৰতীয় বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ অৰিহণাৰ কথা ব্যাখ্যা কৰি কৈছে যে যিসকল ভাৰতীয় আহি আমাৰ মাটি, মানুহ আৰু সংস্কৃতিৰ লগত মিলি যাব খুজিছে তেওঁলোকক আমি আপোন কৰি ল'ব লাগিব। লগতে তেওঁ অসমৰ বিভিন্ন জনজাতীয়, জনগোষ্ঠীৰো অসমীয়া জাতি গঠনত থকা ভূমিকাৰ কথা কৈছে। অসমীয়া ছোৱালী নামৰ কবিতাটিৰ এফাঁকিত আছে — "পৰ্বত পাহাৰী/ভৈয়াম নগৰী/ সকলো সামৰি/মোৰ/হিমাদ্ৰি প্ৰদেশী ৰূপ পূৰ্বভাৰতী ৰূপী হৈ মই/ ধৰিছো ভাৰতী ৰূপ/ যাৰ জাগিছে বিশ্বৰূপ।" জ্যোতিপ্ৰসাদে যে নিজকে উপজিয়েই 'হওঁ মই বিশ্ব-নাগৰিক' বুলিছে— সেই উপলব্ধিৰো ভিত্তি একে জাতীয় চিন্তাই।

চাহবাগিচাৰ মালিক জ্যোতিপ্ৰসাদে চাহ-বনুৱাৰ জীৱনৰ লগত ঘনিষ্ঠতা প্ৰয়াসী আছিল। নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীকো তেনে হ'বলৈ সুযোগ দিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেউজীয়া বুলি আৰম্ভ কৰা এটি গীতত বনুৱা ছোৱালীৰ প্ৰতি কিমান গভীৰ দৰদ আৰু বনুৱাৰ খাটনিৰ বিনিময়ত লক্ষ লক্ষ টকা ঘটিও তেওঁৰ সন্তোষ নোহোৱা উপলব্ধি এঠাইত এইদৰে আছে—"ভাটি দেশৰে কুলি ছোৱালী অ'!" বনুৱা বোলা নাই, বুলিছে "কুলি ছোৱালী অ'।" ইয়াত তেওঁৰ হৃদয়ৰ বেদনা কিমান গভীৰলৈ নামিছে — তাক শ্ৰোতাই উপলব্ধি কৰিব পাৰিব। লগতে তেওঁ "লাখো টকাই মোক নাটে।" বুলি কৰা অসন্তোষেৰে নিজক ধিকৃত কৰিছে।

সাধাৰণৰ এজন পৰম আত্মীয় ৰূপে মানুহৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজকে বিলীন কৰি দিছিল আৰু ইয়েই তেওঁক কৰি তুলিছিল অসাধাৰণ। ☐

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ আঁতডাল

হীৰেন গোহাঁই

সম্প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা লৈ নতুনকৈ বিস্তৰ অধ্যয়ন হোৱাটো আমাৰ বাবে আশাৰ বতৰা। তেওঁৰ চিন্তাৰ নতুন নতুন দিশ আবিষ্কাৰ হৈয়েই আছে। এইবোৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিষয়ে আমাৰ ধাৰণা সমৃদ্ধ কৰাৰ উপৰিও আজিৰ বিভ্ৰান্তিৰ মাজত বাট উলিওৱাত আমাক সহায় কৰিবও পাৰে।

কিন্তু বিভিন্ন দিশৰ পৰা বিভিন্ন কথা উঠাত ৰাইজৰ মাজত খেলিমেলি বাঢ়িবও পাৰে। কোনো কোনোৱে কৈছে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা খণ্ডিত কৰা অনুচিত। কোনোৱে আকৌ তেওঁৰ চিন্তাৰ স্ববিৰোধ আঙুলিয়াই দিছে। খণ্ডিত নকৰিবলৈ আহ্বান দিয়াসকলে জ্যোতিৰ চিন্তাৰ ভাববাদী আধ্যাত্মিক দিশত অধিক গুৰুত্ব দিয়ে। স্ববিৰোধৰ কথা কোৱাসকলে কিন্তু ভালকৈ টং কৰি চালে দেখা পাব জ্যোতিৰ চিন্তাত এক গভীৰতৰ ঐক্যসূত্ৰ আছে। আচলতে ভাববাদী ভাষাৰে ক্ৰমে-ক্ৰমে অধিক স্পষ্ট আৰু বলিষ্ঠভাৱে তেওঁ যি কথা কৈছে সি মাৰ্ক্সবাদৰ লগত সাইলাখ একে। মাৰ্ক্সৰ মতেও মানুহ প্ৰধানকৈ শিল্পী। সমাজবাদী বিপ্লৱে মানুহক অৱস্থাৰ গোলামৰ পৰা সৃষ্টিশীল উৎপাদনকাৰীত পৰিণত কৰে। ১৮ তাৰিখে দিয়া এটা বক্তৃতাত মই তাকে ক'লো। তলত বক্তৃতাটো দিয়া হ'ল।

জয় জয়তে আজিৰ সভাৰ উদ্যোক্তাসকললৈ মোৰ কৃতজ্ঞতা আৰু শ্ৰদ্ধা নিবেদন কৰা মোৰ কৰ্তব্য বুলি ভাবো। তেওঁলোকৰ কেইজনমানে All India Democratic Students Organization-ৰ তৰফৰপৰা প্ৰতিবছৰে জ্যোতি-নজৰুল জয়ন্তীৰ অনুষ্ঠান পাতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্মৃতি ঘোৰ দুৰ্দিনৰ মাজতো অনুষ্টুপীয়াকৈ হ'লেও জীয়াই ৰাখিছে। যি সময়ত ৰাষ্ট্ৰই ঘোৰ মূৰ্তি ধাৰণ কৰি সংস্কৃতিৰ কণ্ঠৰোধ কৰিবলৈ ওলাইছিল সেই সময়তো তেওঁলোক নিশ্চেষ্ট হোৱা নাই। তেনেকৈ হেমাংগ বিশ্বাস, নগেন কাকতি, নিৰ্মল চক্ৰৱৰ্তী আদি কেইগৰাকীমান ব্যক্তিয়েও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জ্যোতি নিষ্প্ৰভ হ'বলৈ নিদিয়াকৈ ৰাখিছিল তেখেতৰ তিৰোভাৱৰ সময়ৰে পৰা। বিভিন্ন সংগঠনেও বিভিন্ন সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদক স্মৰণ কৰিছে। এই সকলোৰে আন্তৰিকতা আৰু নিষ্ঠাৰ যে ফল ধৰিছে তাৰ প্ৰমাণ শতবৰ্ষ উদ্‌যাপন উপলক্ষে অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে চহৰে-নগৰে সম্প্ৰতি হোৱা অভূতপূৰ্ব আলোড়ন— যাক এটা জাগৰণ বুলি ক'ব পাৰি।

ৰাইজে উপলব্ধি কৰিছে যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অৱদানত এনে অমূল্য সম্বল আছে যি আজিৰ দুৰ্দিনৰ সময়ত আমাক ভয়-সংশয়ৰ পৰা, উদ্বেগ-হতাশাৰ পৰা মুক্ত কৰি এখন সুস্থ সমাজ, সুন্দৰ অসম আৰু পৃথিৱী গঢ়াৰ প্ৰেৰণা আৰু শক্তি যোগাব পাৰে। আজি কেইবাবছৰো ধৰি আমি আমাৰ ৰাজ্যখনত এদিনে সাতামপুৰুষীয়া মৈত্ৰী আৰু সহযোগিতা পাহৰি বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত ভাতৃঘাতী সংঘৰ্ষৰ লেলিহান শিখা জ্বলা দেখিছোঁ, অথচ এই সকলো গোষ্ঠীৰে

শ্ৰমজীৱী সাধাৰণ মানুহৰ মাজত একেই ভূমিহীনতা, চৰম দাৰিদ্ৰ, ধাৰ-ঋণৰ হেঁচা আৰু শিক্ষিত ডেকা চামৰ মাজত কৰ্মসংস্থানৰ চৰম অভাৱ, জীৱিকাৰ নিৰাপত্তাহীনতাৰ দুঃস্বপ্ন হতাশা। এই পৰিস্থিতিতে বিশ্বৰ উন্নত পুঁজিবাদী দেশবোৰৰ, বিশেষকৈ আমেৰিকাৰ, একচেটিয়া পুঁজিয়ে আৰম্ভ কৰিছে বিশ্বায়নৰ প্ৰবল অভিযান। পৰিস্থিতিৰ আঘাতত জ্বলাকলা হৈ বহুতে অস্ত্ৰ ধাৰণ কৰিছে বিশেষ চিন্তা নকৰাকৈ আৰু হঠকাৰী যুদ্ধত লিপ্ত হৈ প্ৰাণাহুতি দিছে।

ইয়াৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুন্দৰৰ পূজাৰ স্থান ক'ত বুলি কোনেও প্ৰশ্ন কৰা নাই। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদে বুজিছিল আৰু আনকো বুজাইছিল যে তাৰ সকলো বিভ্ৰান্তি, বিচ্যুতি, স্খলন সত্ত্বেও মানুহ অমৃতৰ সন্তান। নিজকে মোহান্ধকাৰৰ পৰা মুক্ত কৰি এক নতুন, সুন্দৰ জগৎ সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষমতা মানুহৰ আছে। বাস্তৱৰ ভোক, পিয়াহ, আশ্ৰয়, স্বাস্থ্যৰ প্ৰয়োজন পূৰণ কৰি তাৰ মাজেৰেই তাৰ উৰ্দ্ধলৈ উঠি মানুহে সংস্কৃতিৰ সাধনা কৰে। এই সংস্কৃতিত দেহ আৰু মন, বাস্তৱ আৰু কল্পনা উভয়ৰে ভূমিকা আছে। বাস্তৱত পোত খাই থকা মানুহে সুন্দৰৰ উপলব্ধি কৰিব নোৱাৰে, আৰু বাস্তৱক অৱহেলা কৰা মানুহে মানুহ হ'বই নোৱাৰে। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাত আন জীৱ-জন্তু শিল্পী নহয়— শিল্পী হোৱাৰ গৌৰৱ কেৱল মানুহৰ—

'মানুহ হৈছে সপোন দিঠকলৈ পৰিণত কৰা শিল্পী। পৃথিৱীখন শিল্পীৰ ঘৰ, শিল্পীৰ কাৰখানা— আৰু শিল্পীৰ সাংস্কৃতিক সম্পদৰ প্ৰদৰ্শনী। ইয়াকে শিল্পীয়ে— আজি নিখিল পৃথিৱীৰ শিল্পীয়ে— মানুহক উপলব্ধি কৰাব লাগিব।' (শিল্পীৰ পৃথিৱীত)

আজি মানুহ কেৱল কাৰখানাৰ বনুৱা, পৰিশ্ৰান্ত কৃষক— কৰ্মক্ষেত্ৰত শিল্পী হ'বলৈ তেওঁলোকৰ সুযোগ-সুবিধা নাই, প্ৰেৰণা নাই, স্বাধীনতা নাই। তেওঁলোক ইতিহাসত কেতিয়াবা সামন্তৰাজৰ দাস, কেতিয়াবা ধনৱান পুঁজিপতিৰ দাস। অৰ্থাৎ শিল্পী হ'বলৈ হ'লে সকলো ধৰণৰ দাসত্বৰ পৰা তেওঁলোক মুক্ত হ'ব লাগিব। বিশেষকৈ আজিৰ যুগত ধনতন্ত্ৰবাদ, সাম্ৰাজ্যবাদৰ যুগ্ম আধিপত্যৰ পৰা উদ্ধাৰ নোপোৱালৈকে নিজ নিজ কৰ্মক্ষেত্ৰত তেওঁলোকে মনৰ কল্পনা, প্ৰেৰণা আৰু উদ্যম অনুযায়ী সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰিব।

আজি যিহেতু বিশ্বৰ মানুহ শিল্পী হ'ব পৰা নাই, সমগ্ৰ জগৎ জুৰি হিংসা, ঈৰ্ষা, দ্বেষৰ দাবানল জ্বলিছে। মানুহৰ নিজৰে সৃষ্টি পৃথিৱীখনৰ সৌন্দৰ্য শান্তিৰে উপভোগ কৰিব পৰাকৈ মানুহৰ অন্তৰ সংস্কৃত হ'ব পৰা নাই। যিহেতু 'মানুহৰ সমস্ত বাস্তৱ জীৱনটো মানুহৰ অন্তৰখনৰ প্ৰতিচ্ছবি', সেয়ে ৰুগীয়া, মলিন বাস্তৱে, দাৰিদ্ৰ্য, বেকাৰি, সামাজিক নিপীড়নে অন্তৰ সংস্কৃতিক পংগু কৰে, আৰু অন্তৰ সংস্কৃতিৰ নিঃস্বতাৰ ফলত স্বাৰ্থপৰতা, আক্ৰোশ, হিংসা-দ্বেষৰ ফলত বাস্তৱ, সংস্কৃতি তথা সমাজ অসুন্দৰ আৰু আপচু হয়।

কিন্তু এনে দুৰ্বলতা আৰু মালিন্যতে তুষ্ট হৈ থকা মানুহৰ ধৰ্ম নহয়। মানুহ আলোকযাত্ৰী— সদায় বৰ্তমানৰ এন্ধাৰৰ পৰা পোহৰৰ পথ খেপিয়াই ফুৰে। কৃষকে পথাৰ সুজলা সুফলা কৰাৰ সপোন দেখে, নিবনুৱা যুৱকে সপোন দেখে কিবা এটা সন্তোষজনক কামেৰে নিজৰ প্ৰতিভাৰ প্ৰমাণ দিবলৈ। মানুহৰ এই আলোকযাত্ৰাত যি বাধা দিয়ে, প্ৰগতিৰ পথ [illegible] ৰুদ্ধ কৰে, সেয়ে দুষ্কৃতি। আৰু এই দুষ্কৃতিৰ লগত সংঘাতত নাহিলে সংস্কৃতি সাৰ্থক নহয়, [illegible]নুহ শিল্পী হ'ব নোৱাৰে।

সেয়ে শিল্প সাধনা কেতিয়াও বাস্তৱৰ পৰা পলায়ন নহয়। বৰং বাস্তৱ সকলো [illegible]ধা-বিঘিনিৰ সন্মুখীন হৈ তাৰ লগত সংগ্ৰাম কৰি শিল্পী আগবাঢ়িব লাগিব, কিন্তু নিজ [illegible] [illegible]ল

লক্ষ্য— মানুহৰ সৃষ্টি ক্ষমতাৰ মুক্তি— বিস্মৃত নোহোৱাকৈ। স্পষ্ট ভাষাত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে যে কলা সংগীত শিল্প 'সংস্কৃতিৰ সুকুমাৰ প্ৰকাশহে। মানৱ জীৱনৰ ঘোৰ বাস্তৱৰ মাজতে সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ বিকশিত হৈ উঠে।'' (আইদেউৰ জোনাকী বাট)

এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে তেজপুৰৰ মহিলা সমিতিয়ে ঘৰ-গৃহস্থালিৰ বোজাই মহিলাসকলক ভাৰাক্ৰান্ত কৰি ৰখা বুলি ৰাজহুৱাকৈ প্ৰতিবাদ কৰাত ১৯৪৮ চনত অসমৰ পুৰুষশাসিত সমাজত হাঁহিৰ বোল উঠিছিল। কিন্তু শিল্পী সমাজত ভাষণ দি জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল :

'এই প্ৰস্তাবৰ মাজেদি ওলোৱা মহান বাতৰিটোৰ অৰ্থ নুবুজি জগতে হাঁহিলেও মই শিল্পীয়ে অসমৰ সমবেত শিল্পীৰ কেন্দ্ৰস্থানৰ পৰা আজি সেই তেজপুৰৰ আইদেউসকলক সকলো শিল্পীৰ হৈ প্ৰণিপাত জনাওঁ। আজি অসমৰ আইদেউসকলৰ অন্তৰে অন্তৰে সংস্কৃতিৰ অগ্নি প্ৰদীপ্ত হৈ উঠক।' (শিল্পীৰ পৃথিৱী)

অৰ্থাৎ বাস্তৱ সমাজৰ যিবোৰ বাধা-বিঘিনিয়ে মানুহৰ সৃষ্টি প্ৰতিভাৰ ৰুদ্ধ কৰে সেইবোৰৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহক অকুণ্ঠ সমৰ্থন জনাইছিল জ্যোতিপ্ৰসাদে। সেয়ে মুক্তিকামী নিপীড়িত জনতাৰ স্বাভাৱিক বন্ধু শিল্পী।

'মই শিল্পী হৈ সংঘাতৰ কথা কওঁ, বিপ্লৱৰ কথা কওঁ, সংগ্ৰামৰ কথা কওঁ। সপোন দেখি ছবি আঁকি থকা শিল্পীৰে আজি আমাৰ কাম নহয়— আজি নিজৰ তেজেৰে পুৱাৰ ৰঙা বেলিৰ ছবি আঁকিব পৰা শিল্পীহে আমাক লাগে।'

'যি শতাব্দী শতাব্দী ধৰি বলিষ্ঠ অত্যাচাৰীৰ, ছলাহীৰ, সকলোৰেই উৎপাত মূৰ পাতি, নিজৰ চকুপানী নিজেই মচি, নিজৰ দুখৰ সাধুটো নিজেই বুকুত সাঁচি— নিৰীহভাৱে সকলো সহ্য কৰি আহি আছিল, এই জনতাক শিল্পীৰূপ দি এই জনতাৰ হাতত পৃথিৱীখন দিয়াই শিল্পীৰ পলিটিক্স। এই জনতাক খাই বৈ সুস্থ-সবল হৈ শিল্পীৰূপে প্ৰকাশ হ'বলৈ সকলো বাস্তৱিক সুযোগ সুবিধা দিয়াই শিল্পীৰ অৰ্থনীতি— যি সমাজৰ গাঁথনিত সকলো মাথোন শিল্পী প্ৰকাশৰ-বিকাশৰ সমান অধিকাৰ, সুযোগ-সুবিধা— সেয়েই শিল্পীৰ সমাজনীতি।' (শিল্পীৰ পৃথিৱী)

এই দুটা উক্তি গভীৰভাৱে বিবেচনা কৰি চালে ধাৰণা হয় আজি অধিকাংশ শিল্পী সাহিত্যিক এই পথৰ পথিক নহয়। সেয়ে তেওঁলোকে জনসাধাৰণৰ মনত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে সজীৱ পোহৰ পেলাব পৰা নাই। তেওঁলোক শিল্প সাধনাৰ বাবে প্ৰতাপী ৰাজনৈতিক মহলৰ আশ্ৰয় প্ৰাৰ্থী, আৰু তেনেকৈয়ে জনগণৰ জীৱনৰ পৰা দূৰৈত শিল্পীৰ সাধনা কৰে— দুষ্কৃতিৰ প্ৰভাৱৰ পৰা তেওঁলোকক মুক্ত কৰাৰ কথা আৰু নাভাৱে। কেতিয়াবা ইয়াৰ প্ৰকাশ ঘটে নিৰ্লজ্জ চাটুকাৰিতাত। নিজৰ শিল্প সাধনা নিৰাপদ কৰিবলৈ ৰাজনীতিবিদৰ স্তাৱকতা কৰে তেওঁলোকে। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিকোণ বেলেগ :

'আজি সকলো কথাকেই জনতাৰ কল্যাণৰ কৰ্ষটি শিলত ঘঁহি সি আচল সোণ নে পিতল পৰীক্ষা কৰি চাব লাগিব। যি অৰ্থনীতিৰ দ্বাৰা জনতাই সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ সুবিধা নাপায় সেই অৰ্থনীতি অনুপযোগী। সি সাংস্কৃতিক অৰ্থনীতি নহয়— সি দুষ্কৃতিমূলক অৰ্থনীতি।' (শিঃ পৃঃ)

আৰু

'দেশৰ অৰ্থনীতিৰ যেতিয়া গৱৰ্ণমেণ্টেই সৰ্বময় কৰ্তা— তেতিয়া গৱৰ্ণমেণ্টৰ ওপৰত

শিল্পীৰ তীক্ষ্ণ দৃষ্টি থাকিবই লাগিব। শিল্পীৰ মনীষাৰ দূৰবীক্ষণেৰে গৱৰ্ণমেণ্টৰ শাসন নীতিৰ তেজৰ টোপাল আনি তাক শিল্পীৰ সূক্ষ্ম বিশ্লেষণৰ অনুবীক্ষণৰ তলত থৈ তাত দুষ্কৃতিৰ বীজাণু আছে নে নাই তাক চোৱাটো, দেশত সংস্কৃতি প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ ওলোৱা শিল্পীৰ অপৰিহাৰ্য কৰ্তব্য।' (শিঃ পৃঃ)

আজি যেতিয়া ভাৰতৰ কৃষকে মূৰৰ ঘাম মাটিত পেলাই কৰা শ্ৰমেৰে খেতিৰ খৰচ ফচলৰ দামৰ পৰাও মিটাব নোৱাৰি আত্মহত্যা কৰিছে, অসমৰ ক্ষুদ্ৰ চাহ বাগানবোৰ (যাক সৌ সিদিনাখন মাত্ৰ নিবনুৱা সমস্যাৰ সাৰ্থক সমাধান বুলি চৰকাৰীভাৱে প্ৰচাৰ কৰা হৈছিল) যেতিয়া চাহ পাতৰ দৰ হ্ৰাস পোৱাত সংকটাপন্ন হৈছে, তেতিয়া চৰকাৰৰ অৰ্থনৈতিক নীতিৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতৰ কেইজন শিল্পীয়ে মাত মাতিছে? অৰ্থাৎ মানুহৰ শিল্পী সত্তাৰ শ্ৰেষ্ঠ প্ৰতিনিধি শিল্পীয়ে তেওঁৰ পবিত্ৰ কৰ্তব্যত বিস্মৃত হৈছে নেকি, সেই প্ৰশ্ন নুতুলি নোৱাৰি।

শিল্পী য'ত এনে আত্মবিস্মৃত, তাত জনগণো দিগ্‌ভ্ৰান্ত হৈছে। এটা উদাহৰণ দিয়া যাওক। আজি সমাজ সংস্কৃতিৰ প্ৰায় সকলো ক্ষেত্ৰত ৰাজনীতিবিদৰ প্ৰাধান্য। যি অনুষ্ঠানৰ প্ৰতি মন্ত্ৰী-বিষয়া সদয়, তাৰ ভৱিষ্যতহে যেন নিৰাপদ, ৰাইজৰ মনত তেনে এটা ভাব গা কৰি উঠিছে। সেয়ে এইচাম মানুহে আমাৰ সমাজত এক অস্বাভাৱিক গুৰুত্ব পাবলৈ ধৰিছে। তাহানিয়েই তাৰ বিৰুদ্ধে সকীয়নি দি জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল ঃ

'আজি আমাৰ নতুন সভ্যতা সংস্কৃতি গঢ়াৰ দিনত কবি, শিল্পী, বৈজ্ঞানিকলৈ ৰাইজৰ মনত পৰিব লাগিব ভালকৈয়ে। আমাৰ পৰাধীনতাৰ দিনৰ দৰে আজি আকৌ যদি ক্ষমতাৰ আসনত থকা মানুহখিনিকেই ৰাইজে মূৰত তুলি লৈ ফুৰায়। তেন্তে আমি আচলতে স্বাধীন হ'লোঁ নে নাই তাক ক'বলৈ টান হ'ব।... বুজা যায় যে ভৰিৰ শিকলি ৰাইজৰ খুলিল যদিও মনৰ শিকলি খুলি যোৱা নাই।' (নতুনৰ পূজা)

ক্ষমতাৰ অধিকাৰীক আমি যি সম্ভ্ৰম দেখুৱাওঁ সি ভয়ৰ নামান্তৰ। তেওঁলোকে আমাক নিজকে হীন বা সৰু বুলি ভাবিবলৈ বাধ্য কৰে। কিন্তু প্ৰকৃত শিল্পী সাহিত্যিকে আমাৰ মনৰ শিকলি খুলি অন্তৰাত্মাক জগাই তোলে, মানুহ হিচাপে নিজৰ মহিমা উপলব্ধি কৰাৰ সুযোগ দিয়ে। সেই তেওঁলোকৰ প্ৰতি আমাৰ সন্মান আমাৰ অন্তৰ ভৰা কৃতজ্ঞতাৰ শ্ৰদ্ধাৰ্ঘ।

এহাতে জ্যোতিপ্ৰসাদে সমগ্ৰ বিশ্ব জুৰি এনে এক দুষ্কৃতিৰ লীলা দেখিছে যে হয়তো সি মানুহৰ অস্তিত্বৰ বাবেই সংকট আনি দিব। ধনতন্ত্ৰবাদ, সাম্ৰাজ্যবাদে মানুহৰ মনৰ ৰিপুবোৰ এনেধৰণে আগতকৈ বলবান কৰিছে যে হিংসা-দ্বেষৰ প্ৰকোপ দুগুণে চৰিছে। আনহাতে তেওঁ এই কথাও কৈছে ঃ

'পৃথিৱীত এটা মহাসংক্ৰান্তি উপস্থিত আৰু এই সংক্ৰান্তিৰ মাজেদি এক নতুন সংস্কৃতি মানৱ জীৱনত প্ৰতিফলিত হৈ উঠিব খুজিছে।' (ভাবীকালৰ সংস্কৃতি)

এই দুটা কথাৰ মাজত কোনো স্ববিৰোধ নাই। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ ভাষাত—

'মানুহটো হৈছে এটা সাংস্কৃতিক জীৱ। মানুহৰ ক্ৰমবিকাশৰ বুৰঞ্জী হৈছে মানুহৰ সংস্কৃতিৰ আৰু বৈপ্লৱিক ৰূপান্তৰৰ বুৰঞ্জী।' (ঐ)

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে ই সম্ভৱ হ'ল বিপ্লৱী শিল্পী আৰু বিপ্লৱী জনতাৰ মহামিলনৰ পৰা, সহযোগিতাৰ পৰা।

ঃ 'আজি ভাৰতত, এছিয়াত, ইউৰোপত, আমেৰিকাত জনতাৰ প্ৰাণত মহাজীৱনৰ সঞ্চাৰ

জাগিছে। মহাপোহৰৰ বাটে আগবাঢ়ি এই জনতাই বিশ্বৰূপ ধৰি থিয় হৈছে— পৃথিৱীৰ পৰা দুষ্কৃতিক নাশ কৰিবলৈ— আজি এই জনসংস্কৃতি যাৰ হ'ব লাগে, নতুন সৃষ্টি কৰিবলৈ শিল্পীৰ সুন্দৰ ৰূপ— সেই জনতাই বিশ্বৰূপ লৈ সংহাৰ মূৰ্তি ধৰিছে প্ৰথমেই দুষ্কৃতি বিনাশ কৰিবলৈ।' (শিঃ পৃঃ)

এই যে প্ৰলয় শিঙাৰ ভৈৰৱ ধ্বনি জ্যোতিপ্ৰসাদে শুনিছিল, তাৰ মাজত আছিল এক মহামনীষাৰ দীক্ষামন্ত্ৰ ঃ

'এক মহামনীষাই এই পৃথিৱী জোৰা ধনিকতন্ত্ৰক উচ্ছেদ কৰিবলৈ বিদ্ৰোহ কৰি— জনতাৰ বুকুত সোমাবলৈ। নিখিল পৃথিৱীতেই ভাৰতমাতাৰে প্ৰতিফলিত এই জনতাৰ বুকুত সোমোৱা মনীষাৰ পোহৰত, দুখ-যন্ত্ৰণাত চকুপানী টোকা জনতাই নিজৰ বিশ্বৰূপ দেখিবলৈ পাই জীৱনৰ অনুপ্ৰেৰণা পালে।' (শিঃ পৃঃ)

আকৌ

'আজি মানুহৰ মাজৰ মহানুভৱ মনীষাৰ পোহৰে জনসাধাৰণৰ পদূলিয়ে-পদূলিয়ে বীণ বজাই এক উন্নততৰ জনজীৱনৰ গীত শুনাই ফুৰিছে। সেই নৱজীৱনৰ গীতৰ ঝংকাৰ জনগণৰ হৃদয়ে হৃদয়ে এক উন্নততৰ সাংস্কৃতিক জীৱনৰ হাবিয়াস জগাই তুলিছে।.... পৃথিৱীৰ মাটি পানী বোকাত জনমা জনতা আজি মাটি পানীৰ গৰ্ভ বিদাৰি পোহৰলৈ উঠি আহি— পদুমৰ দৰে সহস্ৰ দলৰে বিকশিত হৈ সাংস্কৃতিক সৃষ্টিত নিজৰ ভাগ ল'বলৈ, নিজৰ স্থান ল'বলৈ, নিজৰ দান দিবলৈ আহিছে।" (পোহৰলৈ)

নিঃসন্দেহে জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াত কাৰ্ল মাৰ্ক্স আৰু সমাজতন্ত্ৰৰ কথাই কৈছে কবিৰ ভাষাত। তেওঁ স্পষ্ট ভাষাত কৈছে যি 'গণবিপ্লৱে' মানুহৰ 'মানৱীয় সংস্কৃতি সৃষ্টিৰ প্ৰধান আহিলা' ৰাষ্ট্ৰিক জনশক্তিৰ হাতলৈ আনিব সিয়েই ভাবীকালৰ মহামানৱীয় সংস্কৃতিৰ ভিত্তি ৰচনা কৰিব। (ঐ)

কিন্তু বহুতে ভবাৰ দৰে ই এক কালাপাহাৰী নেতিবাচক ধ্বংসলীলা নহয়। তাৰ পৰিণতি আৰু লক্ষ্য সুন্দৰ সংস্কৃতিৰ ৰচনা। 'বিপ্লৱে যদিও আমাৰ মাজত এটা ভয়াবহতাৰ সৃষ্টি কৰি ধ্বংসাত্মক মনোভাব জগাই নানা বিপৰ্যয় সংঘটিত কৰে এটা কদাকাৰ দৈত্যৰ ৰূপেৰে, কিন্তু তথাপি সি তাৰ মূৰত ভাৰ বৈ আনে এক নৱ সংস্কৃতিৰ নতুন সৃষ্টিৰ মানসম্ভাৰ।' (পোহৰলৈ)

কিন্তু একে ধৰণে যি বিপ্লৱৰ এনে এক অভিনৱ সংস্কৃতি সৃষ্টিৰে সুপ্ত জনতাৰ সৃষ্টিক্ষমতা বন্ধনমুক্ত নকৰে, তাৰ বিপ্লৱী প্ৰেৰণা পথভ্ৰষ্ট হৈছে। এক দশক পূৰ্বে সমাজতান্ত্ৰিক শিবিৰৰ পতনে ইংগিত দিয়ে যে নানা কাৰণত তাত এনে বিচ্যুতি বা অৱনতিয়েই ঘটিছিল। সেয়ে তাৰ প্ৰাণপখী সাঁজাত বন্দী হৈ আছিল, মুকলি মনেৰে গীত জুৰিব পৰা নাছিল। 'অসম্পূৰ্ণ জ্ঞান আৰু সত্যৰ বিভ্ৰান্ত উপলব্ধিয়ে সংস্কৃতিৰ এটা বিকৃতি সৃষ্টি কৰে।' (আইদেউৰ জোনাকী বাট) তাৰ ফলতে সংস্কৃতিৰ সপোন দিঠকত ৰচনা কৰাৰ আশা হয় সুদূৰপৰাহত।

আচলতে মানৱ সমাজ, মানৱসংস্কৃতি অবিভাজ্য। তাৰে একো একোটা বিভাগক অকলেই সম্পূৰ্ণ বুলি ভাবিলে চিন্তাৰ বিকৃতি ঘটে। চিকিৎসক এজনে যদি চিকিৎসা বিজ্ঞানক স্বয়ংসম্পূৰ্ণ বুলি ভ্ৰম কৰে আৰু তেওঁৰ ভাতমুঠিৰ চাউল উৎপাদন কৰা কৃষকৰ পৰা চিকিৎসাৰ বিনিময়ত অত্যধিক মাচুল দাবী কৰে, তেন্তে তেওঁৰ চিন্তাত এনে ভ্ৰান্তিৰ উদয় হৈছে। কৃষি আৰু চিকিৎসা বিজ্ঞান বিচ্ছিন্ন বস্তু নহয়, মানৱ জীৱন, মানৱ সমাজ সুৰক্ষিত হ'বলৈ দুয়োটা বৃত্তি

অপৰিহাৰ্য। তেনেকৈ বাস্তৱ প্ৰয়োজনত কৰা কাম আৰু সুকুমাৰ সৌন্দৰ্যলিপ্সাত চৰ্চা কৰা শিল্প, একে মানৱধৰ্মৰ ইপিঠি, সিপিঠি। একচেটিয়া পুঁজিবাদে সকলো মানুহক পৰস্পৰৰ পৰা দূৰলৈ লৈ গৈ এক শত্ৰুতামূলক পৰিৱেশ ৰচনা কৰে। আনহাতে সমাজতন্ত্ৰই মানুহক পৰস্পৰৰ কাষ চপাই আনে— ব্যক্তি স্বাধীনতাক সামাজিক সহযোগিতাৰ পৰিপূৰকহে কৰে বিকল্পত পৰিণত নকৰে। ঠিক তেনেকৈ যিকোনো সমাজৰ বিভিন্ন গোষ্ঠীৰ আত্মপৰিচয় আৰু আত্মগৌৰৱ বৃদ্ধিৰ নামত তেওঁলোকৰ মাজত শত্ৰুতা বৃদ্ধি নকৰে, বৰং সৌহাৰ্দ্যৰ ভাব জগাই তোলে। কোনো গোষ্ঠীয়ে যাতে অৱদমিত অনুভৱ নকৰে অথচ আত্মগৌৰৱত আনৰ ওপৰত উৎপীড়ন নকৰে— জনগোষ্ঠীগত সমস্যাৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণা এয়ে আৰু এয়েই সমাজতন্ত্ৰৰো নিৰ্দেশিত পথ।

'অসমীয়া জাতি এটা সংমিশ্ৰণৰ পৰা হোৱা জাতি। সেই কাৰণেই আমি চেষ্টা কৰি সেই সংমিশ্ৰিত অসমীয়া জাতিটোৰ কলেবৰ— বৰ্তমান অহা আন জাতিৰ মানুহক জীণ নিয়াই বঢ়াব পাৰোঁ। ই বুৰঞ্জীসিদ্ধ।' (নতুন দিনৰ কৃষ্টি)

কিন্তু তাৰ উপায় অৱদমন বা উৎপীড়ন নহয়। কলা, শিল্প, কৃষ্টি, সাহিত্যৰ আকৰ্ষণেহে তেনে সমন্বয় ৰচনা কৰিব। আকৌ 'নতুনৰ পোহৰত আমাৰো পুৰণি সংস্কৃতিৰ কিছু এৰিব লাগিব, সেইদৰে আনসকলেও এৰিব লাগিব তেওঁলোকৰ লগত লৈ অহা পুৰণি সংস্কৃতি।' (নতুনৰ পূজা)। এই প্ৰক্ৰিয়াৰ শেষ লক্ষ্যৰ প্ৰতিও জ্যোতিপ্ৰসাদ সজাগ আছিল।

'বৰ্তমান পৃথিৱীত এই বৈজ্ঞানিক যুগত একেবাৰে আছুতীয়াকৈ কোনো দেশৰ প্ৰদেশৰ, মহাজাতিৰ, জাতিৰ বা উপজাতিৰ সংস্কৃতি হ'ব নোৱাৰে, এতিয়া এক সমন্বয় সংস্কৃতি সভ্যতালৈ মহাজাতি, জাতি বা উপজাতিবোৰ যাবলৈ ধৰিছে।' (পোহৰলৈ)

কিন্তু প্ৰতি অঞ্চলেই সমন্বয়ৰ নিজ প্ৰক্ৰিয়া উদ্ভাৱন কৰিব লাগিব। এনেদৰেই বৈচিত্ৰ্যৰ মাজেৰে সংৰক্ষিত হ'ব বিশ্বৰ সংহতি। ভাৰতত চবকে হিন্দীভাষী কৰাৰ বা অসমত সকলোকে জোৰকৈ অসমীয়া ভাষী কৰাৰ প্ৰক্ৰিয়াও চিন্তাৰ এক বিকৃতি বা ভ্ৰান্তি। তাৰ সলনি সংস্কৃতি হ'ব লাগিব সমন্বয়ৰ মাধ্যম।

জ্যোতিপ্ৰসাদে যি সমাজবাদী মহাসংক্ৰান্তিৰ কথা কৈছিল তাৰ উদ্যোগ এতিয়া সাময়িকভাৱে স্তিমিত যেন দেখা গৈছে। তাৰ ঠাইত প্ৰৱল অৰ্থনৈতিক হেঁচাৰে আৰু আমেৰিকাৰ বিপুল সমৰশক্তিৰ প্ৰয়োগেৰে পৃথিৱী জোৰা এক ভোগবাদী ব্যৱসায়িক সংস্কৃতি প্ৰৱৰ্তন কৰা হ'ব ধৰিছে। জনতাৰ জাগ্ৰত সৃষ্টিশক্তি আৰু বিপ্লৱৰ আকাংক্ষা যেন পুনৰ লুপ্ত হৈ পৰিছে। আৰু শিল্পীসকল উভয়সংকটত পৰি হয় ৰাজদৰবাৰ আৰু বণিকৰ আশ্ৰয় লৈছে, নহয় হতাশাত নিৰুদ্যম নিষ্প্ৰভ হৈ পৰিছে। নিমাতী কইনাৰ নিদ্ৰা ভাঙি মাত ফুটোৱাৰ সাধনা সেই হতাশাত এৰি পেলাইছে। সেই পথ এতিয়া কণ্টকাকীৰ্ণ। সেই পথত এতিয়া আছে দাৰিদ্ৰ্য আৰু দুৰ্যশৰ, অপমান আৰু লাঞ্ছনাৰ বোজা।

কিন্তু আত্মিক শক্তিৰে বলীয়ান জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আদৰ্শ আমাৰ সমুখত আছে।

বহু যুগৰ সতীৰ্থ বন্ধুৱে যেতিয়া 'আমি আজিৰ পৰা জ্যোতিক এৰিলোঁ' বুলি সংকল্প লৈ তেওঁক নেওচা দিছিল, ঘৰে পৰে তেওঁ এঘৰীয়া হৈ পৰিছিল তেতিয়াও জনমুক্তিৰ আৰু বিশ্বশিল্পীৰূপে মানুহক নকৈ গঢ়াৰ সাধনা তেওঁ বাদ দিয়া নাছিল। বৰং সেই নিঃসংগতাত

'জানো জানো জানো বিফলে নাযায় মোৰো গানো' বুলি ভৱিষ্যতৰ সপোনেৰে সান্ত্বনা লভিছিল। তেওঁ যেতিয়া গাইছিল—

'শত যুগৰ কত চাকি
জ্বলাই আহিলি
আপোনাৰ আনন্দতে নিজেই হাঁহিলি
নিজৰে তই চকুপানী নিজেই মচিলি'

তেতিয়া বাস্তৱ সংঘাতৰ পৰাই আহৰণ কৰিছিল গীতৰ অনুভূতি। তেতিয়াও কিন্তু অকুণ্ঠচিত্তে শিল্পীৰ আদৰ্শ আৰু সাধনাৰ প্ৰতি অবিচল হৈ তেওঁ গাইছিল জনতাৰ বোধনমন্ত্ৰ— যি জনতাক তেওঁ পাইছিল স্বাধীনতা যুদ্ধৰ শেষ পৰ্যায়ত গাঁৱে-ভূঞে, পথাৰে-সমাৰে (পৃঃ ৪৫)

জ্যোতিপ্ৰসাদে আমাৰ এই বিভ্ৰান্তি আৰু অৱক্ষয়ৰ যুগত, গ্লানি আৰু হীনমন্যতাৰ দিনত, সেয়ে আমাৰ মনত-আশাৰ সঞ্চাৰ কৰে, হৃদয়লৈ আনে প্ৰেৰণাৰ ধাৰা। জ্যোতি শতবাৰ্ষিকী উৎসৱৰ দীপাৱলী নুমাই গ'লেও নুনুমোৱা বেলিৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই চিন্তা আমাৰ অক্ষয় সম্পদৰূপে ৰৈ যাব অনাগত দিনলৈ— যাতে তেওঁৰ বাণী সাৰ্থক কৰি আমি এখন বৈষম্যহীন, শোষণহীন, ফুলে, ফলে, জাতিস্কাৰ শিল্পীৰ পৃথিৱী গঢ়িব পাৰো। ❐

(১৮ জুনৰ দিনা সদৌ অসম জ্যোতিপ্ৰসাদ জন্ম শতবাৰ্ষিকী উদ্‌যাপন কমিটীয়ে আয়োজন কৰা আলোচনা চক্ৰত পঠিত)

জীৱনৰ শৈল্পিক ৰূপ, শিল্পীৰ পৃথিৱী আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰ সংস্কৃতি

গীতাশ্ৰী তামুলী

ঔপনিৱেশিকতাবিৰোধী আন্দোলনে প্ৰবলভাৱে সৃষ্টি কৰা জাতীয় চেতনা আৰু সৃষ্টিশীল উদ্দীপনাক বাদ দি জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ চিন্তাৰ মূল্যায়ন হ'ব নোৱাৰে। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা হ'ল জাতীয় আন্দোলনৰ সক্ৰিয় অংশীদাৰ হিচাপে এক স্বাধীন জাতি আৰু সমাজ ৰচনাৰ স্বপ্নত উদ্দীপ্ত এজন শিল্পী আৰু চিন্তকৰ আত্মজিজ্ঞাসাৰ ফচল। তেওঁৰ সংস্কৃতিভাবনাত এক সঞ্চৰণশীল কালৰ মাজেদি আগবঢ়া এটা জাতিৰ বাবে অত্যন্ত স্বাভাৱিক উৎসাহ, উৎকণ্ঠা, আশা, সন্দেহৰ হেন্দোলনি অনুভৱ কৰা যায়। কিন্তু এনে দ্বিধা-দোমোজাৰ মাজেদিয়েই ক্ৰমশঃ এইবোৰক অতিক্ৰম কৰি তেওঁ এনে কিছু চিন্তা আমাৰ বাবে থৈ গৈছে, যিবোৰে আজিও আমাক অনুপ্ৰাণিত কৰিব পাৰে, বাট দেখুৱাবও পাৰে।

সংস্কৃতিক বিশ্বজনীন বুলি কোৱা হ'লেও ইয়াৰ এটা ভাবাদৰ্শগত (ideological) চৰিত্ৰও আছে। সংস্কৃতিক মাধ্যম হিচাপে লৈ সমাজত বিশ্বাস, মূল্যবোধ আদি প্ৰচাৰ কৰিব পাৰি। ৰাষ্ট্ৰইও নিজৰ কৰ্তৃত্ব প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে সংস্কৃতিক ব্যৱহাৰ কৰে। লুই আলথ্যুছাৰ নামৰ ফৰাচী চিন্তাবিদজনে জনসাধাৰণৰ ওপৰত ৰাষ্ট্ৰৰ আধিপত্য বা কৰ্তৃত্ব প্ৰতিষ্ঠাৰ সঁজুলিবোৰক দুভাগত ভগাইছে। এবিধক তেওঁ কৈছে ৰাষ্ট্ৰৰ দমনমূলক সঁজুলি (Repressive State Apparatuses বা RSA) বুলি আৰু আনবিধক কৈছে ৰাষ্ট্ৰৰ ভাবাদৰ্শগত সঁজুলি (Ideological State Apparatuses বা ISA) বুলি। প্ৰথমবিধে ভৰসা কৰে দমন-নিপীড়ণৰ ওপৰত। যেনে— আৰক্ষী, সামৰিক বাহিনী। দ্বিতীয়বিধত জনসাধাৰণৰ সন্মতি আদায় কৰি লোৱা হয়। সংস্কৃতি, শিক্ষা আদি এই ভাগত পৰে। ঔপনিৱেশিকতাবাদে বহু সময়ত সংস্কৃতিৰ বিশ্বজনীনতাৰ লেবেলখন নিজৰ আধিপত্য প্ৰতিষ্ঠাৰ স্বাৰ্থত ব্যৱহাৰ কৰিছিল। পশ্চিমৰ সভ্যতা-সংস্কৃতি প্ৰসাৰী মিশ্যন নাম লৈ ঔপনিৱেশিকতাবাদে ইয়াৰ আচল অভিপ্ৰায় লুকুৱাই ৰখাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে ঔপনিৱেশিক সংস্কৃতিৰ এই কপট বেশ ভালদৰেই বুজিছিল। তেওঁ লিখিছে — "বিজেতাই আজি সিহঁতৰ সভ্যতা আৰু কৃষ্টিৰ প্ৰভাৱেৰে আমাৰ মনটোক নাকী লগাই লৈ ফুৰিছে।" (পৃষ্ঠা ৪৫৮, নতুন দিনৰ কৃষ্টি) গতিকে স্বাধীনতাৰ যুঁজ সাংস্কৃতিকভাৱেও যুঁজাৰ প্ৰয়োজন। কিন্তু বাস্তৱত কথাটো ইমান সহজ নাছিল। প্ৰথম কথা সংস্কৃতিয়ে ঔপনিৱেশিক আধিপত্যক এচাম নব্যশিক্ষিত ভাৰতীয়ৰ মনত প্ৰতিষ্ঠা কৰিছিল আৰু মনৰ এই দাসত্বৰ পৰা মুক্ত হোৱা আছিল এটি জটিল ব্যাপাৰ। আনকি স্বদেশী ভাবনাৰে উদ্বুদ্ধ বিসকল অগ্ৰণী

ভাৰতীয়ই এক বিকল্প সংস্কৃতি নিৰ্মাণৰ কথা চিন্তা কৰিছিল, আওপকীয়াকৈ তেওঁলোকেও ইয়াৰ নাগপাশৰ পৰা মুক্তি পোৱা নাছিল। এইসকলে ভাৰতীয়ত্বৰ সংজ্ঞা নিৰ্মাণ কৰিছিল পশ্চিমৰ অন্যসত্তা (others) হিচাপে। এনে এচাম জাতীয়তাবাদী ভাৰতীয়ৰ চিন্তাত ঔপনিৱেশিক পশ্চিম = বস্তুবাদ ধাৰণাৰ বিপৰীতে ভাৰতীয়ত্ব = আধ্যাত্মবাদ সমীকৰণ দেখা গৈছিল। অৱশ্যে অনুসন্ধিৎসু বহুজনে ইতিমধ্যেই আঙুলিয়াই দিছে যে ভাৰতীয় সমাজৰ বৈচিত্ৰ্য, বিৰোধ, বহুত্ব আৰু বিকাশক হেঁচা মাৰি ধৰি কেতবোৰ মাৰ্গীয় পাঠ্যকৃতিৰ (Canonical text) সমৰ্থনত এনে সৰলীকৃত ধাৰণা প্ৰচাৰৰ প্ৰধান উদ্যোক্তা আছিল পশ্চিমৰ পৰা অহা ভাৰতবিদসকলহে (Indologist)। তেওঁলোকৰ পৰাই এই ধাৰণা জাতীয়তাবাদী শিবিৰলৈ বিয়পিছিল। দ্বিতীয় কাৰণটো অধিক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। ঔপনিৱেশিকতাবাদৰ লোভী আগ্ৰাসনৰ হাতিয়াৰত পৰিণত হ'লেও সংস্কৃতিৰ সঁচাসঁচিকৈয়ে এক বিশ্বজনীন চৰিত্ৰ থাকে। ঔপনিৱেশিকতাবাদে কঢ়িয়াই অনা সংস্কৃতিৰ অন্তৰ্বস্তু হিচাপেও আছিল এক গভীৰ আৰু সমৃদ্ধ মানৱতাবাদী জীৱনবীক্ষা। ভাৰতীয়সকলৰ নিজকে চিনি পোৱাৰ আৰু এক স্বাধীন জাতি হিচাপে আত্মপৰিচয় সাব্যস্ত কৰাৰ যি হেঁপাহ জাতীয় জাগৰণৰ মৰ্মত ক্ৰিয়াশীল আছিল, তাৰ উদ্বোধনত এই মানৱীয় চিন্তাধাৰাৰেই ভূমিকা আছিল আটাইতকৈ বেছি। এনে অৱস্থাত ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদৰ মহান কাণ্ডাৰীসকলৰ প্ৰায় সকলোৰে মাজত আলিদোমোজাৰ টনা· আজোৰা কিছু পৰিমাণে হ'লেও অনুভৱ কৰা যায়। অৰবিন্দ, ৰবীন্দ্ৰনাথ, বংকিমচন্দ্ৰৰ পৰা তিলক, মহাত্মা, নেহৰুলৈকে সকলোৰে মাজত এই দ্বন্দ্ব কিবা নহয় কিবা ৰূপত অভিব্যক্ত হৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধাৰাও জাতীয়তাবাদৰ সীমাবদ্ধতাৰ পৰা ষোলঅনাই মুক্ত নাছিল। চন্দ্ৰকুমাৰ, বেজবৰুৱাৰ হাতত বিকশিত মানৱতাবাদী ঐতিহ্যৰ সন্তান আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ। ধাৰ্মিক মনৰ হৈয়ো তেওঁ ছেকুলাৰ যুগক আদৰিবলৈ উদ্‌গ্ৰীৱ আছিল। ৰাজতন্ত্ৰ, যাজকতন্ত্ৰৰ ব্যৰ্থতা উপলব্ধি কৰি জনতন্ত্ৰ, জনশতাব্দীৰ ওপৰত বিশ্বাস স্থাপন কৰিছিল নিঃসন্দেহে। কৃষ্ণক সংস্কৃতিৰ প্ৰাচীন ভাৰতীয় ৰূপ বুলি ধৰিও কৃষ্ণ নামটো পৰ্যন্ত ল'বলৈ অস্বীকাৰ কৰিছিল— ধৰ্মীয় অপব্যাখ্যাৰ ভয়ত। (৪৩৫ পৃষ্ঠা, ৰচনাৱলী) শংকৰদেৱে দি যোৱা সম্পদখিনিতকৈও গুৰুত্ব দিছিল তেওঁৰ বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভংগীতহে। ইউৰোপ প্ৰবাসৰ কালত পৰিচিত স্থাপত্যৰ আন্তৰ্জাতিক শৈলী (International System) আৰু আধুনিকতাবাদী ইস্তাহাৰৰ (Modernist Meniffesto) সৰলতা, মিতব্যয়িতা, গণতান্ত্ৰিকতা আৰু বিশ্বমানৱিকতাৰ ধাৰণাৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈছিল। অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপত শিল্পীসুলভ ঐক্য ৰক্ষাৰ লগতে আৱশ্যকতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়াৰ প্ৰয়োজন বুলি ভাবিছিল। অথচ সেইজন জ্যোতিপ্ৰসাদেই ভাৰতীয় চিন্তাৰ নিয়তিবাদৰ প্ৰভাৱৰ পৰাও সম্পূৰ্ণৰূপে মুক্ত হ'ব পৰা নাছিল। সম্ভৱতঃ অৰবিন্দৰ প্ৰভাৱত, জ্যোতিপ্ৰসাদে মানুহৰ জীৱনৰ উদ্দেশ্য বিচাৰি পাইছে মানুহৰ বাহিৰত, প্ৰকৃতিৰ মাজত। মানুহৰ সকলো চিন্তা, কৰ্মৰ মাজেদি প্ৰকৃতিৰ কিবা উদ্দেশ্য সাধন হোৱা বুলি ধৰি ল'লে মানৱ জীৱন খেল বা লীলাৰ পৰ্যায়লৈ নামি যায়। এনে অৱস্থাত মানুহৰ সকলো কাম-কাজ 'মানুহৰ দ্বাৰা' হ'লেও 'মানুহৰ বাবে' নহয়। মানুহ ইয়াত মাধ্যম বা উপায়হে মাথোন; চূড়ান্ত লক্ষ্য নহয়। মানুহৰ মাজেদি নিজৰ লক্ষ্য পূৰণত ব্যৰ্থ হ'লে প্ৰকৃতিয়ে Supramental being হিচাপে কিবা নতুন প্ৰাণীৰ সৃষ্টি কৰিব— অৰবিন্দৰ

এই ধাৰণাৰ প্ৰতিধ্বনিও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাত পোৱা যায়। তেনেকৈয়ে ধনতন্ত্ৰবাদৰ কুটিল, আগ্ৰাসী চৰিত্ৰ সঠিকভাৱেই অনুধাৱন কৰিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াক মানুহৰ ঐতিহাসিক বিকাশৰ বিশেষ পৰ্যায় হিচাপে গণ্য কৰা নাই। তেওঁৰ মতে — সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ধনতন্ত্ৰবাদ ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ নহয়। ই যেতিয়াই যেনেকৈ যি যুগীয় ৰূপতে প্ৰকাশ পাইছে, ভাৰতীয় সংস্কৃতিয়ে ইয়াৰ সৈতে সংগ্ৰাম কৰি আহিছে; প্ৰয়োজন হ'লে মায়াবাদৰ দৰে একপক্ষীয় প্ৰতিষেধক দিও। অৰ্থাৎ ধনতন্ত্ৰবাদক তেওঁ পশ্চিমৰ লগত জড়িত বিষয় হিচাপে চাইছে আৰু তাৰ প্ৰতিকাৰৰ উপায় বিচাৰি পাইছে ভাৰতীয় আধ্যাত্মিক গৰিমাৰ মাজত। ভাৰতত ধনতন্ত্ৰবাদৰ বিকাশ সাম্ৰাজ্যবাদৰ জৰিয়তে— এই কথা ঐতিহাসিক সত্য। কিন্তু স্বয়ং সাম্ৰাজ্যবাদো ধনতন্ত্ৰবাদৰে পৰিণতি, বা এক বিশেষ অৱস্থাহে। পুঁজিৰ মৌলিক চৰিত্ৰই হ'ল আগ্ৰাসনমূলক। ই সদায় প্ৰসাৰিত হ'ব খোজে আৰু তাৰবাবেই ৰাষ্ট্ৰৰ সীমাও ভাঙি পেলায়। সেইবুলি তেওঁ ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ সকলো কথাকে অন্ধভাৱে মানি লৈছিল বুলি ভাবিলেও ভুল হ'ব। মায়াবাদ সম্পৰ্কে তেওঁৰ দৃষ্টিভংগীত তেওঁৰ সমালোচনাত্মক মনটোৰ আভাস পোৱা যায়। তেওঁৰ মতে মায়াবাদে জীৱনৰ বাহ্যিক প্ৰকাশকেই বিপন্ন কৰি তুলিছিল পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ সমতা নষ্ট কৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সন্মুখত সদায়েই আছিল মানৱীয় সম্পূৰ্ণতাৰ স্বপ্ন— যাক তেওঁ 'পূৰ্ণসংস্কৃতি' বুলি অভিহিত কৰিছিল। এই পূৰ্ণসংস্কৃতিৰ অৰ্থ হ'ল বাহিৰ আৰু ভিতৰৰ সংস্কৃতিৰ ভাৰসাম্য— য'ত মানুহৰ বস্তু-জাগতিক বিকাশ আৰু মানসিক-আত্মিক বিকাশৰ মাজত কোনো ব্যৱধান নাথাকে। তেওঁৰ ভাৰতীয় আৰু অসমীয়া জাতীয় সংস্কৃতি নিৰ্মাণৰ ভাবনাও এই মানৱীয় স্বপ্নৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানত সংস্কৃতিৰ অৰ্থ অতি ব্যাপক আৰু গভীৰ। ই মানুহৰ মানৱীয় পৰিচয়ৰেই সাঁচাৰকাঠি। সংস্কৃতিক বাদ দিলে মানুহ মানুহ হৈ নাথাকিব। তেওঁ লিখিছে — "এনেয়ে মানুহে পশুৱে একে। কৃষ্টি-সংস্কৃতিয়েহে কৰিছে বেলেগ।" (পৃষ্ঠা ৪২০, ৰচনাৱলী, শিল্পীৰ পৃথিৱী) তেওঁৰ মতে মানুহ পশুতকৈ বেলেগ হ'ব পাৰিছে মানুহৰ সৃষ্টিশীলতাৰ বাবে। সৃষ্টিশীলতাৰ বাবেই মানুহ লাগতিয়ালখিনি পোৱাতেই সন্তুষ্ট নহয়। লাগতিয়াল বস্তুটো গঢ়ি-পিতি লোৱাৰ লগতে মানুহে তাক সুগঢ়ী, সুষমানুপাতিক কৰি ল'ব বিচাৰে, তাত হাৰ্মনি বিচাৰে। খোৱা লাৰুটো খাবলৈ উপাদেয় হোৱাৰ লগতে গোন্ধতো আমোলমোলোৱা হ'ব লাগিব, দেখিবলৈও হ'ব লাগিব সুন্দৰ। পশু আৱশ্যকতাৰ পূৰণতেই সন্তুষ্ট। মানুহে কিন্তু আৱশ্যকতা পূৰণৰ লগে লগে বিচাৰে সৌন্দৰ্য। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে, সংস্কৃতিৰ অৰ্থ জীৱনত সৌন্দৰ্যৰ প্ৰয়োগ। মানুহৰ জীৱনত সৌন্দৰ্যও 'অতি আৱশ্যকীয় জীৱনপ্ৰয়াস'। সৌন্দৰ্যক বাদ দিলে মানুহ 'এটা বুদ্ধিমান পশু'তকৈ বেছি একো নহ'ব। মন কৰিবলগীয়া যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতিৰ সংজ্ঞাই ধৰ্ম, দৰ্শন, ব্যায়াম, ৰন্ধনকলাৰ পৰা সাম্যবাদলৈকে এক বিশাল পৰিসৰ সামৰি লৈছে। ভাববাদী নন্দনতত্ত্বৰ দৰে তেওঁ আৱশ্যকতা আৰু সৌন্দৰ্যৰ মেৰুবিভাজন কৰা নাই। দুয়োটাকে ওচৰে ওচৰেই থাপিছে। ভাববাদী বিচাৰত সৌন্দৰ্য আৰু আৱশ্যকতা দুখন বেলেগ জগতৰ বস্তু। আৱশ্যকতা জড়িত ইন্দ্ৰিয়জ তৃপ্তিৰ লগত। আনহাতে সৌন্দৰ্য হ'ল আত্মাৰ বিশুদ্ধ আনন্দ লাভৰ উপকৰণ। জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতিক দুটা ভাগত ভগাইছে— বস্তু সংস্কৃতি আৰু অন্তৰ সংস্কৃতি। কিন্তু বস্তু সংস্কৃতিক অবাঞ্ছিত বুলি তেওঁ কাহানিও কোৱা

নাই। তেওঁ বিচাৰিছে— দুয়োটাৰ সমতুলতা, ভাৰসাম্য। "আজি মানুহ শিল্পীয়ে এফালে অন্তৰ সংস্কৃতিৰ হৃদিক আৰু মানসিক আৰু আনফালে এই অন্তৰসংস্কৃতি প্ৰতিফলিত হোৱা বস্তু সংস্কৃতি দুয়োটাকে সমানে ধৰিব লাগিব। কাৰণ এটাক ধৰিলে মানুহৰ জীৱনৰ প্ৰকাশ সম্পূৰ্ণ হ'ব নোৱাৰে।" (পৃষ্ঠা ৪২২, ৰচনাৱলী, **শিল্পীৰ পৃথিৱী**) আকৌ, "এই সাংস্কৃতিক সম্পদবোৰ মানুহে উপভোগ কৰি শান্তিৰে জীৱন যাপন কৰিবলৈ হ'লে মানুহৰ মনটোৱো এটা সাংস্কৃতিক ৰূপ দিব লাগিব।" (ৰচনাৱলী, পৃষ্ঠা ৪২১, **শিল্পীৰ পৃথিৱী**।) সন্ন্যাস বা আত্মহত্যাক জ্যোতিপ্ৰসাদে গ্ৰহণীয় বুলি কোৱা নাই। তেওঁ বিচাৰিছিল 'শিল্পীৰ মহাসপোনটো পৃথিৱীৰ ধূলি-মাটিৰ বাস্তৱত ৰূপায়িত' কৰিবলৈ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতিচিন্তা মানুহৰ বাস্তৱ জীৱনৰ সমস্যাৰ লগত জড়িত। "মানৱ জীৱনৰ ঘোৰ বাস্তৱৰ মাজতেইহে সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ বিকশিত হৈ উঠে।" (ৰচনাৱলী, পৃষ্ঠা ৫৪৭) অন্তৰসংস্কৃতিৰ কথা বাৰে বাৰে কওঁতে তেওঁ আমাৰ চিনাকি পৃথিৱীক চেৰাই গৈ বিমূৰ্তভাৱে আত্মাৰ স্বাধীনতাৰ কথা কোৱা নাই। ভৱিষ্যতৰ সাত্ত্বিক সংস্কৃতিতো তেওঁ 'যান্ত্ৰিক সভ্যতা আৰু বৈজ্ঞানিক কৃষ্টিৰ' বাবেও এটা কোঠালি ৰাখি থৈছে। (**নতুন দিনৰ কৃষ্টি**, ৰচনাৱলী পৃষ্ঠা ৪৫৯)। পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ আধাৰক জ্যোতিপ্ৰসাদে 'আসুৰী সংস্কৃতি' বুলি ভোগবাদকেই গৰিহণা দিছে। যিকোনো উপায়েৰে ধনী হোৱা আৰু উপভোগ কৰা — এই মানসিকতা 'আসুৰী সংস্কৃতি'ৰ। কিন্তু সংস্কৃতিৰ আচল লক্ষ্য হ'ল মানুহৰ জীৱনত সাম্য, শান্তি আৰু আনন্দৰ অৱস্থা সৃষ্টি কৰা। এই লক্ষ্য আগত ৰাখি 'দৈৱী সংস্কৃতি'য়ে পাৰ্থিৱ জীৱনৰ সকলো বিকাশ কৰিও তাৰ কেন্দ্ৰত স্থাপন কৰিব খোজে আধ্যাত্মিক আলোকক।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত কিছু ভাববাদী বিক্ষেপণ নিশ্চয়কৈ পোৱা যায়। মানুহৰ সৃষ্টিশীলতাৰ কথা ক'বলৈ গৈ তেওঁ এই সৃষ্টিশীলতাৰ উঁহ হিচাপে ধৰিছে মানুহৰ মনটোক— তেওঁৰ ভাষাত ই হ'ল মানুহৰ 'নৱোন্মেষশালিনী মন'। মনটোক তেওঁ মানুহৰ সামগ্ৰিক সত্তাৰ পৰা নিলগাই পেলাইছে আৰু বাস্তৱৰ মূৰ্ত মানুহটো/জনীৰ পৰা আঁতৰি ইয়াক বিমূৰ্ত ৰূপত চাইছে। তেওঁৰ বাবে—"সকলো সঁজুলি— সম্পদেই বাস্তৱৰ বুকুত মনৰ সৃষ্টি।" (**শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰচনাৱলী** পৃষ্ঠা ৪২১)। আকৌ "মানুহৰ সমস্ত বাস্তৱ জীৱনটো মানুহৰ অন্তৰখনৰ প্ৰতিচ্ছবি।" (ঐ, পৃষ্ঠা ৪২২) এনে বিমূৰ্তকৰণৰ বিপক্ষেই তৰুণ কাৰ্ল মাৰ্ক্সে Rheinische Zeitung (১৪ জুলাই, ১৮৪২) কাকতত লিখিছিল— Philosophy does not reside outside this world just as the mind does not reside outside man just because it is not located in his belly. মানুহৰ মনটো পেটৰ ভিতৰত নথকা বাবেই ই মানুহৰ বাহিৰতহে থাকিব এনে কথা হ'ব নোৱাৰে। মানুহৰ মনৰ সৃষ্টিশীল ভূমিকাৰ স্বীকৃতি এফালে অতিশয় উৎসাহজনক। কাৰণ মানুহ আৰু এতিয়া পৰিৱেশৰ দাস বা ভাগ্যৰ পুতলা, নিষ্ক্ৰিয় মানুহ নহয়। মানুহ নিজেই নিজৰ আৰু এই জগতৰো স্ৰষ্টা। মানুহেই হ'ল ইতিহাসৰ চালিকাশক্তি। মানুহে প্ৰতিকূলতাৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰাম কৰি জীয়াই থাকে আৰু এনে সংগ্ৰামৰ মাজেদিয়ে প্ৰগতিৰ পথেদি আগবাঢ়ে। আনহাতে মনক বাস্তৱৰ জীৱন্ত মানুহৰ পৰা নিলগাই চোৱাৰ এটা ৰক্ষণশীল দিশো আছে। মনেই যদি সকলোৰে মূল তেন্তে সকলোৰে অন্তও হ'ব পাৰে মনতেই। সকলো বাস্তৱ সমস্যাও শেষ বিচাৰত মনৰেইহে সমস্যা। গতিকে বাস্তৱক নসলোৱাকৈ মনৰ ভিতৰতেই সমস্যাৰ সমাধানো সম্ভৱ। মানুহৰ স্বাধীনতাও মনৰ ভিতৰত উপলব্ধি কৰিলেই হ'ল— বাস্তৱৰ

লগত ইয়াৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। মনে আছে বুলি ধৰিলেই সমস্যা আছে, নাই বুলি ধৰিলেই নাই। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতিচিন্তাৰ গুৰিতে আছিল এক স্বাধীন জাতি আৰু সমাজ ৰচনাৰ বাস্তৱ প্ৰয়োজন। গতিকে বস্তু/মনক নিলগাই চালেও তেওঁৰ দুয়োটাৰ পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীলতাকো ক'তোৱেই অস্বীকাৰ কৰা নাই। এইখিনিতে কৃতিৰ লগত সংস্কৃতিৰ বা আৱশ্যকতাৰ লগত সৌন্দৰ্যৰ ওচৰ সম্পৰ্ক থকা বুলি বুজি পোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ লগত 'সংস্কৃতি' বা culture শব্দৰ উৎসগত অৰ্থৰ ৰিজনি কৰি চাব পাৰি। ইংৰাজী culture, তাৰ প্ৰতিশব্দৰূপে আমি ব্যৱহাৰ কৰা 'সংস্কৃতি' আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতিৰ প্ৰাচীন ভাৰতীয় ৰূপ বুলি কোৱা 'কৃষ্টি'— এই কেউটা শব্দই মূলতঃ খেতিৰ লগত জড়িত। কৃষিকৰ্ম বা খেতিৰ দুটা দিশ থাকে— এফালে স্বাভাৱিক বৰ্ধন আৰু আনফালে মানুহৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰণ, এফালে প্ৰকৃতি আৰু আনফালে মানুহৰ শ্ৰম। শ্ৰমৰ জৰিয়তে মানুহে বাহিৰৰ প্ৰকৃতিক নিজৰ উপযোগী কৰি লৈছে, প্ৰকৃতিৰ বুকুত মানুহে গঢ়ি তুলিছে এখন মানৱীয় বিশ্ব। কিন্তু মানুহ নিজেও প্ৰকৃতিৰেই অংশ, ঠিক যেনেকৈ পশু প্ৰকৃতিৰ অংশ। গতিকে বাহিৰৰ প্ৰকৃতিক মানৱীয় বিশ্বৰ ৰূপ দিয়াৰ লগে লগে মানুহে নিজৰ ভিতৰৰ প্ৰকৃতিকো পৰিশীলিত কৰি তোলে, পাশৱিক প্ৰবৃত্তিক মানৱীয় ৰূপ দিয়ে। ইয়াকেই আমি ক'ব পাৰো, মানুহৰ আত্মকৰ্ষণ বুলি— য'ত আমি নিজকে দুভাগ কৰো— এভাগে যোগায় কেঁচামাল, আনভাগে শোধন কৰে। এফালে থাকে বাসনা, আনফালে ইচ্ছা; এফালে অন্ধ আবেগ আৰু আনফালে যুক্তি। এইদৰে বাহিৰৰ আৰু নিজৰ ভিতৰৰ প্ৰকৃতিক মানৱীয় ৰূপ দিয়াকেই জ্যোতিপ্ৰসাদে নাম দিছে বাহিৰ আৰু ভিতৰৰ সংস্কৃতি বুলি। সাম্ৰাজ্যবাদী লুণ্ঠনৰ অভিজ্ঞতা আৰু বগা চাহাবৰ দমন-শোষণৰ যোগালী কেতবোৰ দেশীয় ভাইৰ লগতে স্বাধীনতা-পৰৱৰ্তী কালত স্বদেশী শাসকসকলৰ আচৰণৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখিছিল পাৰ্থিৱ প্ৰাচুৰ্য, মানুহৰ অন্তৰৰ সৌন্দৰ্যৰ অন্তৰায় হৈহে দেখা দিছে। তেওঁ লিখিছিল, মানুহৰ লাগতিয়াল আৰু সৌন্দৰ্যৰ পিয়াহ গুচোৱা বস্তুৰে পৃথিৱীখন উপচি পৰাৰ পাছতো মানুহ বৰ্বৰৰ দৰেই ইটো-সিটোৰ শত্ৰু, মানুহৰ মাজত বাঘ-ঘোঙৰ দৰেই কামোৰাকামুৰি। বস্তু সংস্কৃতিৰ উৎকৰ্ষই অন্তৰ সংস্কৃতিৰ বিকাশক দূৰলৈ ঠেলি দিছে। এই অৱস্থাৰ অৱসান বিচাৰি তেওঁ ভৰসা কৰিছে মানুহৰ আত্মশাসন বা নৈতিকতাৰ ওপৰত। কিন্তু মানুহৰ ব্যক্তিগত প্ৰয়াসেৰে, ব্যক্তিৰ একক নৈতিক প্ৰচেষ্টাৰে এই অৱস্থাৰ অৱসান ঘটোৱা সম্ভৱনে? এই প্ৰশ্ন জ্যোতিপ্ৰসাদে স্পষ্টভাৱে ক'তো তোলা নাই। কিন্তু বিভিন্ন ঠাইত বিক্ষিপ্তভাৱে তেওঁ এই প্ৰশ্নৰ সমাধান বিচাৰিছে।

বাস্তৱৰ জীৱন্ত মানুহ আৰু ধূলি-ধূসৰিত জগতৰ পৰা আঁতৰি বিমূৰ্ত আত্মাৰ বিকাশ বিচৰাসকলে মানুহৰ ব্যক্তিগত প্ৰয়াসৰ ওপৰত নিশ্চয়কৈ ভৰসা ৰাখিব পাৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিশেষ আকৰ্ষণ বোধ কৰা অৰবিন্দ ঘোষৰ অতিমানসিক স্তৰলৈ উত্তৰণৰ দৰ্শনৰ কথাকেই ধৰা যাওক। একালৰ পৰা অৰবিন্দও আছিল মানুহৰ অপাৰ সম্ভাৱনাত বিশ্বাসী। তেওঁৰো আছিল এই পৃথিৱীত স্বৰ্গ প্ৰতিষ্ঠাৰ সপোন। কিন্তু তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল দেহ-মন আত্মাই ব্যৱহাৰ কৰা সঁজুলিতকৈ বেছি একো নহয়। যি অতিমানসিক স্তৰলৈ উত্তৰণৰ কথা তেওঁ কৈছিল আৰু যি কথা জ্যোতিপ্ৰসাদেও উল্লেখ কৰিছে, সেই স্তৰত মানুহৰ অন্তৰ্জীৱনে সম্পূৰ্ণ স্বায়ত্ততা অৰ্জন কৰে। অৰবিন্দৰ মতে মানুহৰ এই বিৱৰ্তন আৰম্ভ হয় পাৰ্থিৱ জীৱন বা

অৰ্থনীতিৰ জৰিয়তে। কিন্তু বিবৰ্তনৰ জখলাৰে ওপৰলৈ উঠি আধ্যাত্মিক লক্ষ্য প্ৰাপ্তিত অৰ্থনীতি বা বাহ্যিকতাৰ ওপৰত দিয়া গুৰুত্ব বাধা স্বৰূপো হ'ব পাৰে। বাহ্যিক জীৱনক অস্বীকাৰ কৰাৰ বাবে অৰবিন্দৰ কল্পিত 'অতিমানসিক' স্তৰতো ধনী-দুখীয়াৰ ব্যৱধান স্বীকৃত। আধ্যাত্মিক জীৱন বা 'ডিভাইন লাইফ' ৰ বৰ্ণনা কৰি অৰবিন্দই লিখিছে— "A complete purity and self-mastery would be in the very grain of its nature and that would remain the same in poverty and in riches." [**The Divine life** The Hour of God, compiled by Manoj Das pp 37] আত্মাৰ বিশুদ্ধতাই মূল কথা—লাগে বাহ্যিক জীৱনত তেওঁ লাহবিলাহ বা চৰম দৰিদ্ৰতাৰ মাজতেই দিন কটাওক। ইয়াৰ বিপৰীতে জ্যোতিপ্ৰসাদে বিচাৰিছিল সাম্য। তেওঁ স্পষ্টভাৱে লিখিছে, 'মানুহৰ সমাজত যি অৰ্থনৈতিক অসামঞ্জস্যতাই সমাজৰ এভাগক সাংস্কৃতিক জীৱনৰ পৰা বঞ্চিত কৰি, আপচুকৈ থৈছে—অসুন্দৰ কৰি থৈছে— সেই ভাগতো সৌন্দৰ্য নমাবলৈ মানুহৰ নৱতম সামাজিক ক্ষেত্ৰত সৌন্দৰ্য প্ৰয়াস হৈছে সাম্যবাদ।" (পোহৰলৈ, ৰচনাৱলী পৃষ্ঠা ৪৯৯।) অৰবিন্দই বিবৰ্তনৰ মূল চালিকাশক্তি বুলি গণ্য কৰিছিল ব্যক্তিক, মানুহৰ ব্যক্তিগত প্ৰয়াসক। কাৰণ আত্মাৰ ৰূপত ব্যক্তিয়ে বিশ্বক অতিক্ৰম কৰিও যাব পাৰে, নিজৰ ভিতৰতে সোমায়ো বাস কৰিব পাৰে। তেওঁ অকলশৰে থাকিব পাৰে, সমাজৰ বাহিৰত অঘৰী হৈ দিন কটাব পাৰে, নিঃসংগতাক আশ্ৰয় কৰিব পাৰে বা সম্পূৰ্ণ আধ্যাত্মিক অৱস্থাতো থাকিব পাৰে। ব্যক্তিৰ তুলনাত সমাজ গৌণ। কাৰণ ব্যক্তিৰ শৰীৰ, মন আৰু জীৱন লৈয়েই সমাজৰ শৰীৰ, মন আৰু জীৱন। সামাজিক বন্ধনক তেওঁ হেয় জ্ঞান কৰিছিল। কাৰণ এনে বন্ধন স্বাৰ্থপৰতাৰ বন্ধন, আৱশ্যকতাৰ বন্ধন। ইয়াৰ বিপৰীতে আধ্যাত্মিক জ্ঞানপ্ৰাপ্ত মানুহে এক ভিতৰুৱা বন্ধন অনুভৱ কৰে। এনে ব্যক্তিবাদী দৃষ্টিভংগীৰ বাবে অৰবিন্দৰ কল্পিত আধ্যাত্মিক সমাজ সমগ্ৰ মানৱজাতিৰ বাবে নহয়; অন্তৰ্জীৱন বা আত্মাৰ সাধনাত সফলতা লাভ কৰা কিছুসংখ্যকৰ বাবেহে। অতিমানসিক স্তৰত বাস কৰা জ্ঞানৰ ৰাজ্যৰ বাসিন্দাসকলৰ লগত মানসিক স্তৰতআৱদ্ধ সাধাৰণ মানুহৰ ব্যৱধান তেওঁ স্বীকাৰ কৰি লৈছে। এনে ৰহস্যবাদী, ব্যক্তিবাদী আৰু আভিজাত্যবাদী চিন্তাৰ কৰুণ পৰিণতি আমি দেখা পাওঁ অৰবিন্দৰ ব্যক্তিগত জীৱনতেই। উত্তাল জাতীয় জাগৰণৰ পৰা আত্মনিৰ্বাসন লোৱা অৰবিন্দৰ ব্যক্তিগত জীৱন শেষ হৈছিল পণ্ডিচেৰীৰ নিজে গঢ়ি তোলা আশ্ৰমৰ নিভৃত আশ্ৰয়ত। জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰহস্যবাদৰ পৰা ক্ৰমশঃ আঁতৰি আহিছিল, ব্যক্তিবাদী আৰু আভিজাত্যবাদী তেওঁ কোনো দিনেই নাছিল। ব্যক্তিগত জীৱনত যেনেকৈ শেষলৈকে তেওঁ ৰাইজৰ লগত আছিল, মানুহৰ কথা ভাবোতেও তেওঁ মানুহৰ সামাজিক সত্তাটোৰ কথাকেই ভাবিছিল। দৈৱী আৰু আসুৰী সংস্কৃতিৰ কথা কওঁতে তেওঁ ব্যক্তিস্বাধীনতা সম্পৰ্কে তেওঁৰ দৃষ্টিভংগী স্পষ্টকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। যি স্বাৰ্থকেই প্ৰাধান্য দি আনৰ ওপৰত প্ৰভুত্ব কৰি নিজৰ কাৰণেই আনৰ সকলো সুখ-সম্পদ— আনন্দ একচেটিয়া কৰিব খোজে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাবে, তেনেজনৰ সংস্কৃতি আসুৰী সংস্কৃতি। আনহাতে, যি নিজৰ স্বাৰ্থক সমূহৰ সৈতে জড়িত কৰি সকলোৰে সুখ-সম্পদ-আনন্দতেই নিজৰো আনন্দ উপভোগ কৰি তাৰ মাজতেই এটা সাংস্কৃতিক ব্যক্তিবৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰে তেওঁৰ সংস্কৃতি হ'ল দৈৱী সংস্কৃতি। ইয়াত দেখা যায় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যক্তিস্বাধীনতা সমাজত বাস কৰা মানুহে সামাজিক সম্পৰ্কৰ মাজত উপভোগ

কৰিব পৰা স্বাধীনতা। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যক্তিস্বাধীনতা আৰু সামাজিকতাৰ মাজত কোনো বিৰোধ নাই। আসুৰিক ব্যক্তিস্বাধীনতা তেওঁৰ বাবে সংস্কৃতিৰেই নেতিবাচকতা, দুষ্কৃতি। আনহাতে, যিহেতু তেওঁৰ বাবে সংস্কৃতিয়েই মানুহৰ মানৱীয় পৰিচয়ৰ সাঁচাৰকাঠি, গতিকে আত্মমগ্ন ব্যক্তিস্বাধীনতা মানৱীয়তাৰেই পৰিপন্থী। অৰ্থাৎ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাবে মানুহ মূলতঃ সামাজিক প্ৰাণীহে। এই সামাজিকতাৰ অৰ্থ ব্যক্তিৰ আশা-আকাংক্ষা, ৰুচি-অভিৰুচিক অৱদমিত কৰি গাৰ বলেৰে সমাজৰ নিয়ন্ত্ৰণ সাব্যস্ত কৰা নহয়। **ভাবীকালৰ সংস্কৃতি**ত জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখিছে—আজিৰ নাগৰিকেও সমাজৰ সম্বন্ধত নিজৰ বিশিষ্টতা ভালদৰে বুজি পাব লাগিব। ব্যক্তিৰ বিশিষ্টতাক অস্বীকাৰ কৰাৰ বাবে সমাজ নহয়; এনে বিশিষ্টতাক তুলি ধৰাৰ বাবেহে সমাজ। আনহাতে সমাজক বাদ দিও ব্যক্তিপ্ৰতিভা বা বিশিষ্টতা অৰ্থহীন হৈ পৰে। গতিকে সমাজ আৰু ব্যক্তি, সমগ্ৰ আৰু খণ্ড পৰস্পৰৰ পৰিপূৰক। সমাজ ব্যক্তিৰ নিতান্তই আৱশ্যকতাৰ বন্ধন নহয়; আৱশ্যকতাৰ লগে লগে ই মানুহৰ আত্মিক প্ৰয়োজনো পূৰায়। ইয়াৰ বিপৰীতে ব্যক্তিবাদে ধৰি লয় ব্যক্তিৰ লক্ষ্য তেওঁ নিজেই। ফলত এজন ব্যক্তিয়ে আনজনক নিজৰ স্বাৰ্থপূৰণৰ উপায় হিচাপে গণ্য কৰিবলৈ লয়। প্ৰতি ব্যক্তিৰ স্বাৰ্থ আনজনৰ স্বাৰ্থৰ পৰিপন্থী হোৱাত এনে ব্যক্তিস্বাধীনতাৰ সামৰণি পৰেগৈ বিশৃংখলতা আৰু অৰাজকতাৰ মাজত। এনে আত্মকেন্দ্ৰিক জীৱনদৰ্শনো আকৌ ধনতন্ত্ৰবাদৰ অনিবাৰ্য পৰিণতি। ধনতন্ত্ৰবাদৰ মূলমন্ত্ৰই হ'ল —আহৰণ আৰু উপভোগ। ধনবাদী সমাজত ব্যক্তিৰ জীৱনৰ শেষ আকাংক্ষা হয়গৈ নিজৰ নিজৰ সা-সম্পদ অনিৰ্দিষ্টভাৱে বৃদ্ধি কৰা। ইয়াৰ বাবেই ব্যক্তিৰ এজনৰ লগত আনজনৰ সম্পৰ্ক হৈ পৰে প্ৰতিযোগিতামূলক। ফলত ব্যক্তি আৰু সমাজৰ মাজত বিৰোধৰ সৃষ্টি হয়। ব্যক্তিয়ে সমাজক শত্ৰু যেন জ্ঞান কৰিবলৈ লয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে ধনতন্ত্ৰবাদৰ উপভোগবাদী দৰ্শনক মানি লোৱা নাই। অৰ্থনীতিৰ গুৰুত্ব স্বীকাৰ কৰিও তেওঁ মানুহক অৰ্থনৈতিক প্ৰাণী বুলি ন'কৈ সাংস্কৃতিক প্ৰাণী বুলিহে কোৱাৰ প্ৰয়াস কৰিছে। Homo economicus বা 'মানুহ অৰ্থনৈতিক জীৱ' ধাৰণাৰ প্ৰধান প্ৰবক্তা আছিল অষ্টাদশ শতিকাৰ ইউৰোপৰ ৰাজনৈতিক অৰ্থনীতিবিদ আডাম স্মিথ। এই ধাৰণাৰ লগত ব্যক্তিবাদৰো গাঢ় সম্পৰ্ক আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নান্দনিক জীৱনদৃষ্টিত পাৰ্থিব সুখ-সম্পদৰ গুৰুত্ব থাকিলেও পাৰ্থিৱ সমৃদ্ধিয়েই জীৱনৰ শেষ লক্ষ্য হ'ব নোৱাৰে। মানুহৰ জীৱনক শিল্পকৰ্মৰ মৰ্যাদা দিব খোজা জ্যোতিপ্ৰসাদে সেয়ে অকল অন্তৰ সংস্কৃতিৰ অনুশাসনৰ ওপৰতেই ভৰসা ৰাখিব পৰা নাই। ব্যক্তিকেন্দ্ৰিকতা আৰু ভোগবাদৰ মূল যদি ধনতন্ত্ৰবাদ হয়, তেন্তে মূল কাৰণটো উপস্থিত থকালৈকে ব্যক্তি আৰু সমাজৰ বিৰোধৰ অৱসান ঘটিব নোৱাৰে। মানুহৰ ভোগবাদী মানসিকতাও একেবাৰে নোহোৱা হৈ নাযায়। তাৰবাবে মানুহে সংঘবদ্ধ প্ৰচেষ্টাৰে সমাজৰ মূল কাঠামোৰেই পৰিৱৰ্তন সাধিব লাগিব। **পোহৰলৈ** শীৰ্ষক ৰচনাখনত জ্যোতিপ্ৰসাদে বিপ্লৱৰ প্ৰয়োজনৰ কথা স্পষ্টভাষাত কৈছে—"জনশক্তিৰ হাতলৈ মানৱৰ সংস্কৃতি সৃষ্টিৰ— প্ৰধান আহিলা ৰাষ্ট্ৰক, শাসনতন্ত্ৰক আনিবলৈ জনতাৰ যি প্ৰচণ্ড চেষ্টা— সিয়েই হৈছে গণবিপ্লৱ। আচল বিপ্লৱৰ উদ্দেশ্য সদায়েই সেই মহান সাংস্কৃতিক অৱস্থা সমাজলৈ অনাটোৱেই।" (ৰচনাৱলী, পৃষ্ঠা ৪৯৮।) ইয়াৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদে ভৰসা কৰিছে জনতাৰ সম্মিলিত শক্তিৰ ওপৰত। গান্ধীজীৰ অহিংসা নীতিৰ অনুগামী জ্যোতিপ্ৰসাদে আনকি প্ৰয়োজন সাপেক্ষে খাৰবাৰুদৰ কুঠৰিলৈ যোৱাৰ কথাও কৈছে।

অহিংসা অৱশ্যেই মানৱ জীৱনৰ শেষ লক্ষ্য; ভৱিষ্যতৰ 'সাত্ত্বিক' সংস্কৃতিত ইয়াৰ নিশ্চিত স্থান আছে। কিন্তু প্ৰায়োগিক জীৱনত, বৰ্তমানৰ আসুৰিক সভ্যতাত কৃষ্ণ সংস্কৃতিয়ে কালীৰ সংহাৰী ৰূপো ল'ব লাগিব নেকি? এই প্ৰশ্নও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনত জাগিছিল। জনতন্ত্ৰক, জনশতাব্দীক তেওঁ স্বাগতম জনাইছিল। কিন্তু স্বাধীনতাৰ পৰৱৰ্তী কালত দেশীয় শাসকবৰ্গৰ কাম-কাজ দেখি বিতুষ্ট জ্যোতিপ্ৰসাদে জনতন্ত্ৰৰ নাম জপ কৰি নিজৰ স্বাৰ্থ সিদ্ধি কৰিব খোজা ক্ষমতালোভী মানুহৰ পৰা হ'ব পৰা বিপদ সম্পৰ্কেও সাৱধানবাণী শুনাইছিল। আনহাতে জনতন্ত্ৰৰ সম্পৰ্কত তেওঁ ইংলণ্ড, আমেৰিকাৰ গণতন্ত্ৰক দলতন্ত্ৰ বুলিহে অভিহিত কৰিছে। ঠিক যেনেকৈ ৰুছ'ইও কৈছিল—ইংলণ্ডৰ মানুহে নিজকে স্বাধীন বুলি ভাবে। কিন্তু পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ সদস্যসকলক নিৰ্বাচন কৰাৰ সময়লৈকেহে তেওঁলোক স্বাধীন। যেতিয়াই সদস্যসকল নিৰ্বাচিত হয়, জনসাধাৰণে পুনৰ দাসত্বকেই মানি লয়। [The Social Contract, পৃষ্ঠা ১৪১]। প্ৰতিনিধিত্বমূলক গণতন্ত্ৰৰ বিৰুদ্ধে ৰুছ'ৰ এই সমালোচনা আজিৰ ভাৰতীয়ইও মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি কৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱাৰ দৰেই আমাৰ গণতন্ত্ৰও দলতন্ত্ৰৰ প্ৰহসনত পৰিণত হৈছে। ইংলেণ্ড, আমেৰিকাৰ বিপৰীতে জ্যোতিপ্ৰসাদে তেতিয়াৰ ৰাছিয়াত 'জনতন্ত্ৰ আৰু সাম্যবাদৰ প্ৰাথমিক বিকাশ' হোৱা বুলি ধৰিছিল। ইয়াৰ পৰাই বুজা যায়— অৰ্থনৈতিক সাম্যৰ অবিহনে ৰাজনৈতিক স্বাধীনতা আৰু সমতা যে অৰ্থহীন হৈ পৰে— এই কথাও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনত আছিল। 'প্ৰাথমিক বিকাশ' কথাষাৰেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে অৱশ্যে স্পষ্ট কৰি দিছিল যে অৰ্থনৈতিক সমতা অকলেই যথেষ্ট নহয়। উল্লেখ কৰিব পাৰি যে— মাৰ্ক্সৰ কমিউনিষ্ট সমাজো কেৱল পাৰ্থিৱ সমৃদ্ধি আৰু সমতাৰ ওপৰত আধাৰিত নহয়। ধনতন্ত্ৰবাদ আৰু কমিউনিজমৰ অন্তৰৱৰ্তী তেনে এক পৰ্যায়ৰ আৱশ্যকতা স্বীকাৰ কৰিও ন্যূনতমৰ (minimum) ওপৰত আধাৰিত এনে কমিউনিজমকমাৰ্ক্সে নিজৰ আগবয়সৰ ৰচনাত Crude communism বুলিহে অভিহিত কৰিছিল। মাৰ্ক্সৰ কমিউনিষ্ট সমাজৰ শেষ লক্ষ্য হ'ল মানুহৰ সৰ্বতোমুখী বিকাশ, মানুহৰ ভিতৰত থকা সৃষ্টিশীলতাৰ সম্পূৰ্ণ উন্মোচন। ই এনে এক সমাজ, য'ত মানুহ আৰু প্ৰকৃতি, আৰু মানুহ আৰু মানুহৰ মাজত থকা সকলো বিৰোধৰ অৱসান ঘটে। মানুহৰ ব্যক্তিসত্তা আৰু সামাজিক সত্তাৰ মাজতো সকলো বিৰোধ লোপ পায়। আৱশ্যকতা আৰু স্বাধীনতাৰ অন্তৰায় হৈ নাথাকে।

এইখিনিতে আমি আগৰ প্ৰশ্নটো ওলোটা ধৰণেও সুধিব পাৰো। বস্তু সংস্কৃতি আৰু অন্তৰসংস্কৃতিৰ বিৰোধ নিৰাময় কৰি এক সংহত অৱস্থা সৃষ্টিত মানুহৰ নৈতিক প্ৰয়াসৰ অকণোৱেই ভূমিকা নাইনে? অন্তৰসংস্কৃতিৰ সুকীয়া কৰ্ষণৰ প্ৰয়োজন আছে নে নাই? জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাৰে —মানৱ প্ৰকৃতি একেসময়তে সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিমূলক। মানৱীয় শক্তি-সামৰ্থ্যৰ সকলোখিনিয়েই সৃষ্টিশীল বা ধনাত্মক নহয়। ইয়াৰ একালে যদি বুদ্ধি, মনীষা, প্ৰতিভা আদি 'উৎকৰ্ষণৰ সমল'; আনফালে আছে লোভ, মোহ আদি 'পশুপ্ৰবৃত্তি'। মানৱীয় সামৰ্থ্যৰ একালে যদি প্ৰেম আনফালে শোষণ-দমন। মানুহৰ সৃষ্টিশীলতাই মানুহৰ কল্যাণ সাধন যেনেকৈ কৰিব পাৰে, সেইদৰে ধ্বংসৰ ঘাটিলৈও লৈ যাব পাৰে। 'পূৰ্ণসংস্কৃতি'য়ে বিৰাজ কৰা অৱস্থাত মানৱীয় সম্ভাৱনাৰ প্ৰকাশ সদায় মানৱকল্যাণৰ লক্ষ্যৰে পৰিচালিত হ'ব। কিন্তু ধনতন্ত্ৰবাদী সমাজৰ অসম্পূৰ্ণতাৰ মাজত মানুহৰ সৃষ্টিশীলতাক সঠিক দিশত পৰিচালিত

কৰিবলৈ নৈতিকতাৰ ওপৰত ভৰসা কৰাৰ প্ৰয়োজন নিশ্চয়কৈ আছে। এনে নৈতিক বোধত উদ্দীপ্ত হৈয়েই হাজাৰ-হাজাৰ নৰনাৰীয়ে সমাজৰ কাংক্ষিত ভৱিষ্যত ৰচনাৰ বাবে জীৱন পৰ্যন্ত উছৰ্গা কৰে। মন কৰিবলগীয়া যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নৈতিকতা বাস্তৱ জীৱনৰ পৰা দূৰৰ আধ্যাত্মিক লক্ষ্য অভিমুখী নহয়, বিমূৰ্ত সত্যৰ অনুগামীও নহয়। মানুহক পূৰ্ণ মানুহ ৰূপত প্ৰতিষ্ঠিত কৰাই এই নৈতিকতাৰ একমাত্ৰ লক্ষ্য। অৰ্থনীতি আৰু নৈতিকতাৰ দ্বন্দ্বাত্মক সম্পৰ্কও তেওঁ ভালদৰে অনুধাবন কৰিছিল। **ভাৱীকালৰ সংস্কৃতি** নামৰ ৰচনাত তেওঁ লিখিছে— "বাস্তৱিক সংস্কৃতি প্ৰকাশৰ প্ৰধান অৱলম্বন যে অৰ্থনীতি, তাত কোনো সন্দেহ নাই। আনকি অন্তৰসংস্কৃতিৰো আকৌ এক হিচাপে গুৰিতে অৰ্থনীতি। আপুনি যি মনটোৰে আত্মিক মানসিক বিকাশ কৰি অন্তৰসংস্কৃতিৰ সৃষ্টি কৰিব — তাৰ বাবে আপোনাৰ দেহাটো লাগিব।" (ৰচনাৱলী, পৃষ্ঠা ৪৭৬।)

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মানৱীয় সম্পূৰ্ণতাৰ স্বপ্নৰ প্ৰকাশ ঘটিছে তেওঁৰ শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ কল্পনাত। এই পৃথিৱীত প্ৰতিজন মানুহেই শিল্পী। মানুহৰ জীৱন হ'ল একোটি শিল্পকৰ্ম। এনে কল্পনাৰ মাজত জীৱন আৰু আৰ্টৰ সীমাৰেখা নোহোৱা হৈ পৰিছে। ব্যক্তিবাদী সমাজৰ পৰিসৰৰ ভিতৰত থাকি দাৰ্শনিক কাণ্টে ব্যক্তি আৰু সমাজৰ বিৰোধ সমাধান কৰিব নোৱাৰি বাস্তৱ জগতখনক দুটা ভাগত ভগাইছিল। এখন অৱভাসিক, Phenomenal বা ব্যৱহাৰিক জগতখন— ইয়াত বজাৰৰ নিয়ম চলে, ব্যক্তিয়ে ব্যক্তিক নিজ স্বাৰ্থপূৰণৰ উপায় হিচাপে গণ্য কৰে। আনখন জগত নৈতিকতাৰ জগত, noumenal জগত। ইয়াত প্ৰত্যেক ব্যক্তিয়ে এজনে আনজনক শ্ৰদ্ধা কৰে। দুয়োখন জগতৰ মাজতেই কাণ্টীয় নন্দনতত্ত্বৰ স্থান। আৰ্টৰ উপভোগৰ সময়ত প্ৰত্যেক ব্যক্তিয়ে স্বাধীন। মই চাই ভালপোৱা নাটক এখন আনজনৰ বাবেও সমানে উপভোগ্য আৰু তেওঁৰ ভালপোৱাই মোৰ উপভোগত কোনো ব্যাঘাত নজন্মায়। এনেকৈয়ে নান্দনিক অভিজ্ঞতাই মানুহক ভিতৰি ভিতৰি ওচৰ চপাই নিয়ে। কাণ্টৰ মতে কলাগ্ৰহীতাৰ আনন্দৰ ভিত্তি হ'ল অনাসক্তি, ইয়াত নিজাকৈ পোৱাৰ বাসনা নাথাকে। এনে বাসনামুক্ত বিশুদ্ধ আনন্দ এশ-এবুৰি আৱশ্যকতাই নিয়ন্ত্ৰণ কৰি থকা বাস্তৱ জীৱনৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হ'বই লাগিব। সেয়েহে স্বাভাৱিকভাৱেই কাণ্টে কলাৰসিক সম্প্ৰদায়ৰ এই আবেগিক ঐক্যক মানুহৰ ৰাজনৈতিক সংঘবদ্ধতাৰ পৰা আঁতৰাই বিচাৰ কৰিছে। কাৰণ, তেওঁৰ মতে দ্বিতীয়বিধত মানুহ বাহ্যিক স্বাৰ্থপূৰণৰ বাবেহে একত্ৰিত হয়। ৰাজনীতিৰ জগত ৰাজহুৱা হৈ-হাল্লাৰ জগত। আৰ্টৰ জগত ব্যক্তিৰ একান্ত নিজৰ জগত। জ্যোতিপ্ৰসাদে আৱশ্যকতা আৰু সৌন্দৰ্যক ওচৰাওচৰিকৈ চোৱা বাবে ৰাজনীতিক অস্পৃশ্য বুলি ভাবিব লগা হোৱা নাই। সেইবাবেই সুকুমাৰ কলা বা আৰ্টকো তেওঁ খোৱা-বোৱা-শোৱাৰ দৰে নৈমিত্তিক কামবোৰৰ পৰা দূৰৰ বুলি ভবা নাই। বৰঞ্চ তেওঁ সমগ্ৰ জীৱনটোকেই সুকুমাৰ কলাৰ দৰেই সুন্দৰ আৰু আনন্দকৰ কৰি তুলিবহে খুজিছে। আৱশ্যকতাক সুন্দৰৰ পৰা দূৰৰ বুলি ভবাসকলৰ অভিজাত দৃষ্টিভংগীত সংস্কৃতি মানেই সুকুমাৰ কলা। কিন্তু নিজে কলাস্ৰষ্টা হৈয়ো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গণতান্ত্ৰিক দৃষ্টিভংগীত সুকুমাৰ কলা সংস্কৃতিৰ এটা কোঠালিহে মাথোন। তথাকথিত উচ্চসংস্কৃতি বা আৰ্ট আৰু নিম্ন সংস্কৃতিৰ মাজত কোনো বিৰোধ জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখা নাই। তেওঁৰ সংস্কৃতি ত্ৰিভুজৰ একেসময়তে দুই ধৰণৰ গতি— আনুভূমিক আৰু উলম্ব। দুয়োবিধ গতি পৰস্পৰ নিৰ্ভৰশীল। দুয়োবিধ গতিৰ

সমানুপাতিকতা কেনেদৰে সম্ভৱ —তাৰ উত্তৰো তেওঁ বিচাৰি পাইছিল শংকৰদেৱৰ মাজত। সংস্কৃতিৰ উপাদান জনতাৰ পৰাই লৈ তাকেই নতুন ৰূপ দি জনতাৰ জীৱনৰ ৰূপান্তৰ সাধন— শংকৰদেৱৰ এই আদৰ্শই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতিভাবনাক এক নতুন গতি দিছিল। কিন্তু শংকৰদেৱক আদৰ্শ হিচাপে লোৱাৰ সুবিধা যেনেকৈ আছে, অসুবিধাও তেনেকৈ আছে। জনসাধাৰণক নতুন সংস্কৃতিৰ বাণীৰে উদ্বুদ্ধ কৰোঁতে শংকৰদেৱে ঘাইকৈ ভৰসা কৰিছিল বিশ্বাসৰ ওপৰত। আধুনিক যুগত মানুহৰ জীৱনত বিশ্বাসৰ শিপাৰ সেই পোতন অক্ষুণ্ণ হৈ থকা নাই। আজি ধৰ্মীয় বিশ্বাসবো বহু খিনিয়েই বাহ্যিকতা বা আনুষ্ঠানিকতাৰ নামান্তৰ। আনহাতে সমাজৰ উপকণ্ঠত বাস কৰা বেছি ভাগ মানুহেই আধুনিক সভ্যতাৰ সুখ-সুবিধাৰ পৰা বহু দূৰতেই ৰৈ গৈছে। আধুনিকতাৰ লগত জড়িত চিন্তা-চেতনাৰ পৰাও তেওঁলোক বহু নিলগত। অৰ্থাৎ আজিও সংস্কৃতিৰ সকলোখিনিয়েই মানুহৰ সচেতন ইচ্ছাৰ দ্বাৰা পৰিচালিত নহয়। ইয়াৰ বহুখিনি জড়িত হৈ আছে মানুহৰ অচেতন বিশ্বাস, পৰম্পৰাৰ লগত। এই সচেতন আৰু অচেতন সংস্কৃতিৰ বিভাজনো এক অৰ্থত উচ্চ বনাম নিম্ন সংস্কৃতিৰেই ৰূপ। অভিজাতসকলৰ ধাৰণাত মানুহৰ সচেতন চিন্তা-কৰ্মইহে কেৱল সংস্কৃতি। আন কিছু মধ্যমপন্থীয়ে ভাবে— সমাজৰ প্ৰান্তিক বৰ্গসমূহেও অচেতনভাৱে হ'লেও এনে বহু আচাৰ-বিচাৰ পালন কৰে, যিবোৰ উচ্চ সংস্কৃতিৰেই সমপৰ্যায়ৰ। স্তৰীভূত সমাজৰ মূল গাঁথনিৰ কোনো লৰচৰ নকৰাকৈ তেওঁলোকে উচ্চ/নিম্ন ব্যৱধান নিষ্ক্ৰিয় কৰিব খোজে। জনতা সদায় নিমাতীকইনা। নানা ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ মাজেদি এমুঠি শিল্পীয়ে সংস্কৃতিৰ নুনুমোৱা চাকিটি কঢ়িয়াই নিব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'নিমাতী কইনা' আৰু 'ৰূপকোঁৱৰৰ' ৰূপকাত্মক অৰ্থ কি? সমাজত শিল্পীৰ শাসন প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ কথা কওঁতে তেওঁ ইয়াকে ক'ব খুজিছে নেকি যে যুগ যুগ ধৰি এচাম লোক সংস্কৃতিৰ সচেতন কাণ্ডাৰী আৰু জনতা তেওঁলোকৰ অচেতন অনুগামী। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মূক আৰু মূঢ় জনতা প্ৰবুদ্ধ হৈছে, ৰূপকোঁৱৰৰ গীতত নিমাতীকইনাৰ মাত ফুটিছে। জীৱনৰ কলাৰূপ ফুটি উঠিব প্ৰতিজন মানুহত, প্ৰতি মানুহ হ'ব শিল্পী আৰু এই পৃথিৱী হ'ব শিল্পীৰ পৃথিৱী। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতিভাবনাৰ ইয়েই হ'ল শীৰ্ষতম বিন্দু।

জনজাগৰণৰ উত্তাল পৰিৱেশৰ জীপ পোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত মানুহৰ বৈপ্লৱিক ভূমিকাক অতি ওখ স্থান দিয়া হৈছে। মানুহৰ সৃষ্টিশীলতাক লৈ তেওঁৰ উৎসাহৰ অন্ত নাই। কিন্তু মানুহ ইতিহাস গঢ়োঁতা হ'লেও ইতিহাস মানুহৰ খেয়াল-খুছি মতে ভাঙিব— গঢ়িব পৰা মাটিৰ পুতলা নহয়। মানুহ যেনেকৈ ইতিহাসৰ যন্ত্ৰী নহয়; সেইদৰে ইতিহাসো মানুহৰ ইচ্ছাধীন নহয়। ধনতন্ত্ৰবাদৰ অৱসান বিচাৰিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদে ক'তো এই বিষয়ে বিস্তাৰিত আৰু গভীৰ আলোচনালৈ যোৱা নাই। তেওঁৰ দৃষ্টি মূলতঃ নান্দনিক। ধনতন্ত্ৰবাদ অসুন্দৰ— গতিকে ইয়াক মানি ল'ব নোৱাৰি। তেওঁৰ শিল্পীৰ পৃথিৱীও মানুহৰ ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে এক সপোন মাথোন। এই সপোন কি পৰিস্থিতিত, কেনেদৰে বাস্তৱায়িত হ'ব পাৰে, এই বিষয়ে তেওঁ বিশদ চিন্তা আমাক দি যোৱা নাই। ধনতন্ত্ৰবাদৰ লগত তেওঁৰ পৰিচয়ো আছিল ঘাইকৈ সাম্ৰাজ্যবাদী শোষণৰ জৰিয়তে। সেই সময়ত সাম্ৰাজ্যবাদৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই ভাৰতত ধনতন্ত্ৰবাদৰ বিকাশ হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিছেহে মাথোন। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যক্তিগত জীৱনলৈ লক্ষ্য কৰিলেও দেখা যায়— তেওঁৰ মাজেদিয়ে ধনতন্ত্ৰবাদে সম্ভৱ কৰি তোলা ব্যক্তিগত

উদ্যমৰ সৃষ্টিশীল সম্ভাৱনা বহুখিনি অভিব্যক্ত হৈছিল। অসমৰ পশ্চাদ্‌পট সামাজিক পৰিবেশত জয়মতীৰ নিৰ্মাণেই ইয়াৰ উপযুক্ত উদাহৰণ। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টি বৰ্তমানত আবদ্ধ নাছিল। জাতীয় আন্দোলনৰ সোঁমাজৰ পৰা তেওঁৰ দৃষ্টি আছিল দূৰ ভৱিষ্যতলৈ প্ৰসাৰিত। ঐতিহাসিক শক্তিসমূহৰ দ্বন্দ্ব-সংঘাতৰ মাজেদি বৰ্তমানৰ বুকুতেই ভৱিষ্যতে কেনেদৰে ৰূপ পাব পাৰে আৰু ইয়াত মানুহৰ সচেতন প্ৰয়াসৰ ভূমিকা কেনে হ'ব পাৰে— এই বিষয়ে নিমাত হৈ থকা বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ কল্পনাক আমি এক 'ইউটʼপিয়া' বুলিও ক'ব পাৰো। কিন্তু এই ইউটʼপিয়া বৰ্তমানৰ পৰা সম্পূৰ্ণ বিচ্ছিন্ন নহয়। বৰ্তমানৰ বুকুতেই জন্ম পোৱা, কিন্তু কিছু আগতীয়াকৈ জন্ম লোৱা ই এক মানৱিক ভৱিষ্যতৰ সপোন। অপৈণত অৱস্থাত জন্ম লোৱা বুলি এই বাবেই কোৱা হৈছে— যিসময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে ধনতন্ত্ৰবাদৰ অৱসান বিচাৰিছে, সেই সময়ত ভাৰতত ধনতন্ত্ৰবাদে পোতন ল'বলৈ আৰম্ভ কৰিছেহে। এনে পৰিস্থিতিত জ্যোতিপ্ৰসাদে জাতীয় কংগ্ৰেছৰ জৰিয়তে তেওঁৰ সপোন ফলিওৱাৰ যি আশা কৰিছিল সি অৱশ্যেই ব্যৰ্থ হ'বলৈ বাধ্য। ঐতিহাসিক কাৰণতেই ঔপনিবেশিকতাবিৰোধী জাতীয় আন্দোলনত কংগ্ৰেছৰ যি বৈপ্লৱিক ভূমিকা, স্বাধীনতা আহৰণৰ পিছৰ পৰ্যায়ত এক স্বদেশী অৰ্থনীতি আৰু সংস্কৃতি নিৰ্মাণৰ প্ৰচেষ্টাত সেই ভূমিকা নোহোৱা হৈ পৰিছে। জাতীয় কংগ্ৰেছৰ দৰে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ স্বাৰ্থৰক্ষাকাৰী অনুষ্ঠানৰ ক্ষেত্ৰত এই পৰিণতি অত্যন্ত স্বাভাৱিক। আনহাতে জাতীয় কংগ্ৰেছৰ ভিতৰৰেই যিটো প্ৰগতিশীল অংশই মধ্যবিত্তৰ বেহ ভেদ কৰি সকলোৰে বাবেই জাতীয় মুক্তিৰ সপোন ৰচিছিল, সেই অংশৰেই প্ৰতিনিধি আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ। অনিবাৰ্যভাৱেই স্বাধীনতাৰ দুৱাৰমুখতেই কংগ্ৰেছৰ কাম-কাজত তেওঁৰ মোহভংগ ঘটিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আশংকাৰ বাস্তৱ ছবি আজি আমি বৰ নিৰ্মম ৰূপত দেখিছো— এসময়ৰ ভাৰতৰ জাতীয় আন্দোলনৰ নেতৃত্ববহনকাৰী শক্তিবোৰেই আজি বিশ্বজোৰা পুঁজিবাদৰ নিৰ্লজ্জ দালালৰ ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ। মানুহৰ স্বাধীনতাৰ আকাংক্ষাক ভৰিৰে মোহাৰি দেশৰ অৰ্থনীতি আৰু সংস্কৃতিক বহুজাতিক নিগমৰ হাতত গতাই দিয়া হৈছে। এনে পৰিস্থিতিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাক নতুন ধৰণেৰে মূল্যায়ন কৰাৰ সময় আহিছে। তেওঁৰ সীমাবদ্ধতা আৰু দোদুল্যমানতা আমি বুজিব লাগিব। তেওঁৰ চিন্তাৰ শূন্যস্থানবোৰো আমি চিনাক্ত কৰিব লাগিব। কিন্তু যি শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ সপোনে তেওঁক ব্যক্তিগত জীৱনৰ সকলো দুৰ্যোগ নেওচি আগবাঢ়ি যোৱাৰ প্ৰেৰণা দিছিল, সেই সপোন আমাৰ বাবেও হ'ব পাৰে প্ৰেৰণাৰ গভীৰ উৎস। ❑

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পদৰ্শন ঃ এটি পৰ্যালোচনা

মৌচুমী কন্দলী

শিল্পচিন্তাত কৃষ্ণতত্ত্বৰ দৰে এটি অৰ্থবহ অভিধাৰণা আৰু শিল্পী তথা সংস্কৃতিৰ সংজ্ঞাক এক বিশেষ মাত্ৰা প্ৰদান কৰা ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, অসমৰ নন্দনতাত্ত্বিক আৰু কলাবিচাৰৰ দুৰূহ বাটটিৰ পথিকৃৎ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে সৌন্দৰ্য আৰু কলাৰ স্বকীয় ধ্যান-ধাৰণাৰে পুষ্ট চিন্তাশীল ব্যক্তি অসমৰ শিল্পচিন্তাৰ নিস্তেজ পৰিমণ্ডলত সঁচাকৈয়ে অনন্য। নিজস্ব চিন্তা, অভিজ্ঞতা- প্ৰতীতি, দৰ্শনৰ স'তে ইউৰোপীয় শিল্পচিন্তাৰ সংশ্লেষণ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পদৰ্শনৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য। তেখেতৰ এনে সমন্বয়াত্মক শিল্প পৰিসৰত, বহিঃজগত আৰু অন্তঃজগতৰ দ্বন্দ্বক অতিক্ৰমণ কৰাৰ প্ৰয়াস পৰিলক্ষিত হয়।

শিল্পীৰ পৃথিৱী, নতুন দিনৰ কৃষ্টি, নতুনৰ পূজা, পোহৰলৈ, অসমীয়া **স্থাপত্যৰ নৱৰূপ** আদিৰ দৰে মাত্ৰ কেইটামান প্ৰবন্ধ অথবা অভিভাষণৰ মাজেৰেই পৰিস্ফুট হোৱা তেওঁৰ গভীৰ আৰু ঋদ্ধ শিল্পচিন্তাৰ প্ৰধান বিষয়বস্তুকেইটি হৈছে— শিল্পীৰ সংজ্ঞা বিষয়ক আলোচনা, সংস্কৃতি আৰু তাৰ প্ৰতিধাৰণা দুষ্কৃতিৰ বিচাৰ তথা কৃষ্ণতত্ত্বৰ দৰে এক বিশেষ অভিধাৰণাৰ প্ৰস্তাৱনা। মূলত ঃ এই তিনিটা বিষয়বস্তুৰ স'তে সংগতি থকা অন্যান্য কেতবোৰ প্ৰসংগত তেওঁ আলোচনা কৰিছে। সেয়েহে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পদৰ্শনৰ বিষয়ে পৰ্যালোচনা কৰিবৰ বাবে এই তিনিটি বিষয়বস্তুকেই মূলত ঃ সামৰি লোৱা হৈছে। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য, যিহেতু **অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপৰ** দৰে চিন্তাউদ্ৰেককাৰী প্ৰবন্ধৰ বিষয়ে অন্য এক ভিন্ন পৰ্যালোচনা হোৱাৰ অৱকাশ আছে, সেয়েহে এই প্ৰবন্ধত তাৰ বিশয়ে বিষদ আলোচনা আগবঢ়োৱা হোৱা নাই। প্ৰবন্ধটিৰ প্ৰথম সৰ্গত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তাৰ এক চমু আভাস দাঙি ধৰা হৈছে আৰু দ্বিতীয় সৰ্গত তেখেতৰ শিল্প চিন্তাৰ এক পৰ্যালোচনা আগবঢ়াবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। এই প্ৰবন্ধটি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পপাঠৰ এক প্ৰাথমিক পৰ্যালোচনাহে, যাৰ পৰিশোধন আৰু পৰিবৰ্ধনৰ যথেষ্ট অৱকাশ আছে।

প্ৰথম সৰ্গ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তাৰ এক চমু আভাস

সৌন্দৰ্যৰ গভীৰ সংবেদনা আৰু বহুকেইটি সুকুমাৰ গুণৰ অধিকাৰী ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ নিজেই এগৰাকী শিল্পী হোৱা বাবেই বোধহয় তেওঁৰ সমস্ত চিন্তা কেন্দ্ৰীভূত হৈছিল মূলত ঃ শিল্পীসত্তাৰ ধাৰণাটিত। কৃষ্ণতত্ত্ব আৰু সংস্কৃতি অথবা দুষ্কৃতি বিষয়ক অন্য ধাৰণাবোৰো দৰাচলতে তেখেতৰ এই শিল্পীসত্তাজনিত বিষয়বস্তুৰ দ্বন্দ্বাত্মক প্ৰক্ৰিয়াৰ (dialectical process) মাজেৰেই গঢ় লৈ উঠা। জ্যোতিপ্ৰসাদে শিল্পীৰ সংজ্ঞা, প্ৰকৃত শিল্পসত্তাৰ গতি-প্ৰকৃতি,

এই দুয়োৰে বিশ্লেষণ আগবঢ়াবলৈ যোৱাৰ প্ৰক্ৰিয়াত ক্ৰমে সেই ব্যাখ্যাই সংস্কৃতিৰ পৰিভাষাকো সামৰি লয়। আৰু সেই প্ৰক্ৰিয়াৰ দ্বন্দ্বাত্মক সংশ্লেষণতেই তেখেতে ক্ৰমে উপনীত হয় কৃষ্টিতত্ত্বৰ অভিধাৰণাটিত। (অৱশ্যে এক ক্ৰমবিৱৰ্তিত logical sequenceত সেই চিন্তাই প্ৰসাৰ লাভ কৰাতকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পদৰ্শনৰ বৃত্তটিয়ে, শিল্পীৰ ধাৰণাৰ মধ্যবিন্দুটিৰ চৌপাশে যেন এক ঘূৰ্ণয়মান গতি বা Cyclical order ত সম্প্ৰসাৰিত হৈছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পদৰ্শনত এজন শিল্পী হোৱাৰ প্ৰথম চৰ্তই হৈছে— অন্তঃমনৰ এক সৌন্দৰ্যবোধ অথবা অন্তঃচেতনাৰ এক নান্দনিকতাবোধ। এই নন্দনদৃষ্টিনো কি সেই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে কোনো বিশেষ পৰিব্যাখ্যা আগবঢ়োৱা নাই যদিও, শিল্পীসত্তাৰ ধাৰণাৰ বিষয়ে বিশ্লেষণ অথবা তেখেতৰ নাটগীত কবিতাবোৰৰ অন্তৰ্নিহিত অৰ্থৰ মাজতেই সেই পৰিভাষাৰ সন্ধান কৰিব লাগিব। উদাহৰণস্বৰূপে—

'সুন্দৰে যে ফুলাৰ মন্ত্ৰ অহোৰাত্ৰি মাতে
সেয়েহে আজি ইমান ফুল প্ৰভাতে প্ৰভাতে...'

(শিল্পীৰ পৃথিৱী)

এই কবিতাটিত 'ফুলাৰমন্ত্ৰৰ' ভাবব্যঞ্জনাৰে অন্তঃপ্ৰকৃতিৰ সৃজনশীলতা বা সৃষ্টিতাড়ণাক প্ৰতীকীৰূপত প্ৰকাশ কৰি, ৰূপ-বৰ্ণ-গন্ধৰ অপূৰ্ব সমাহাৰ ফুলবোৰক 'প্ৰকাশপ্ৰেৰণাৰ' পূৰ্ণপ্ৰস্ফুটিত শৈল্পিক চানেকি বা form ৰূপে তেওঁ অভিহিত কৰিছে, যি হৈ পৰিছে 'সুন্দৰৰ' এক ৰূপকধৰ্মী উন্মেষ। সেই অৰ্থত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীজনে বহন কৰা সৌন্দৰ্যবোধ বা নন্দনদৃষ্টিত সৃজনশীলতা আৰু সৃষ্টিতাড়ণা অথবা তেওঁৰ ভাষাত 'প্ৰকাশপ্ৰেৰণা' কেতবোৰ বিশেষ উপাদানৰূপে পৰিস্ফুট হৈছে। উল্লেখযোগ্য যে, ৰমন্যাসবাদী নন্দনতত্ত্বৰ কেতবোৰ অভিধাৰণা যেনে— "Creativity', 'Inspiration' আদিৰ অনুৰণন এই ধাৰণাৰ মাজত প্ৰতিধ্বনিত হৈছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসত্তাৰ ধাৰণাটিৰ প্ৰথমচৰ্ত সৌন্দৰ্যবোধ অথবা নন্দনদৃষ্টিৰ স'তে অঙ্গাঙ্গীভাৱে যুক্ত হৈ আছে মানৱতাবাদী চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ মানুহৰ অন্তঃমনৰ এক সৎ(Positive) অভিব্যক্তি। এই সৎ অভিব্যক্তিয়ে মানুহৰ জ্ঞান-বুদ্ধি-মেধা-মনীষা, প্ৰতিভা আৰু সৰ্বোপৰি কৰ্মৰ সুসংবদ্ধ সমাহাৰত প্ৰতিভাসিত হৈ সৃজনশীলতাৰ অদম্য তাড়ণাক উজ্জীৱিত কৰে। এইখিনিতে মন কৰিবলগীয়া যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসত্তাৰ সৎগুণসম্পন্ন অভিব্যক্তিয়ে অন্তঃমনৰ সৌন্দৰ্যৰ লগতে বাহ্যিক দৃষ্টিগত নান্দনিকতাকো সাঙুৰি লয়। আৰু এই বাহ্যিক সৌন্দৰ্যৰ অভিধাৰণাই দৰাচলতে মানুহৰ সুকুমাৰ গুণবোৰৰ কলাত্মক প্ৰকাশ ঘটায়। সেয়েহে জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে— "আদিম সৃষ্টিতেই জনম পাই চকুত ওপজোঁতেই সৌন্দৰ্যৰ কাজল পিন্ধি অহা মানুহটো শিল্পী। সি শিল্পী হৈয়েই কাম কৰিছে। তাৰ জীৱনত অকল সৌন্দৰ্যৰ বিলাস— আনকি সি জীৱনধাৰণ কৰিবলৈ সৃষ্টি কৰা লাগতিয়াল সামগ্ৰীতো সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ কৰিছে। খোৱা-বোৱা, পিন্ধা-উৰা, থকা-মেলাত, কেৱল তাক আৱশ্যকতাৰ ফালৰপৰা সৃষ্টি কৰাৰ লগে লগে দেখিবলৈকো সি ভাল কৰি লৈছে। খোৱা লাডুটো অকল খাবলৈ ভাল হ'লেই নহ'ব। তাৰ গঢ়টো দেখিবলৈ ভাল হ'ব লাগিব, তাৰ ৰবণটো হ'ব লাগিব মনত আনন্দ দিয়া, তাৰ গোন্ধটোও মন আমোলোৱা হ'ব লাগিব। ঘৰটো কেৱল ৰ'দ বৰষুণৰ পৰা

আশ্ৰয় দিলেই নহ'ব, সি হ'ব লাগিব মনোমোহা। পিন্ধা কাপোৰে কেৱল লাজ গুচালেই নহ'ব, জাৰ গুচালেই নহ'ব, সি দেহৰ ৰৌপিক সৌন্দৰ্যৰ গৌৰৱ বঢ়াব লাগিব, জেউতি চৰাব লাগিব। মানুহৰ শৰীৰৰ সৌষ্ঠৱৰ স'তে বস্ত্ৰ-সৌন্দৰ্য ল'গ খাই এটা নতুন ৰূপ ফুটাব লাগিব। মানুহে আৱশ্যকতাৰ স'তে তাক এনেকৈ একেলগে বিচাৰিছে যে মানুহৰ জীৱনৰ সৌন্দৰ্যও অতি আৱশ্যকীয় জীৱন-প্ৰয়াস হৈ পৰিছে। মানুহৰ জীৱনত কেৱল আৱশ্যকতাক ৰাখি সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগক যদি বাদ দিয়া যায় তেন্তে বোধকৰো মানুহৰ জীৱনৰ সকলো মধুৰতা নাশ পাব।"

(শিল্পীৰ পৃথিৱী)

সৌন্দৰ্যবোধ, সৎ অভিব্যক্তি, সৃজনশীল সংবেদনা আৰু সুকুমাৰ গুণেৰে নিষিক্ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসত্তাৰ আন এক গুৰুত্বপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্য হৈছে তাৰ বৈপ্লৱিক চৰিত্ৰ। প্ৰকৃত শিল্পী সদায় বিপ্লৱী— যি নিৰন্তৰ নতুনত্বৰ সন্ধান কৰে। 'নতুনৰ পথেৰে' গৈ 'নতুনৰ ৰচনা' কৰা শিল্পীৰ অন্তৰত সেয়ে প্ৰয়োজন হয় দুৰ্জেয় সাহস যাৰ দ্বাৰা তেওঁ সমস্ত পৃথিৱীৰ বিপক্ষেও প্ৰয়োজন সাপেক্ষে থিয় দিব পাৰে। এটি মুক্ত মনৰ অধিকাৰী সেই শিল্পীয়ে প্ৰগতিৰ পথত অন্তৰায় স্বৰূপ অন্তঃজগত আঁৰু বহিঃজগতৰ সকলো বাধা অতিক্ৰম কৰি এক মুক্ত পৰিৱেশৰ ৰচনা কৰিব পাৰে। প্ৰতিনিয়ত নতুনৰ সন্ধান কৰা এই শিল্পীসত্তাই কিন্তু ঐতিহ্যৰ শিপা উভালি এক ছিন্নমূল সংস্কৃতি নিৰ্মাণত আগ্ৰহী নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিপ্লৱী শিল্পীজনে প্ৰগতিবাদী চিন্তাৰে নতুন আৰু পুৰণিৰ (লগতে, প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্ত্য, পাহাৰ-ভৈয়াম-কেন্দ্ৰীয়-প্ৰাদেশিক আদি বিবিধ উপাদান) সমন্বয় আৰু সংশ্লেষণাত্মক ৰূপনিৰ্মাণেৰে সৃষ্টিশীল বিপ্লৱৰ সূচনা কৰে। সেয়েহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীজন বিধ্বংসী নহৈ সৃষ্টিকামী। সৰ্বোপৰি, এই শিল্পসত্তাৰ সংজ্ঞা নিৰ্মাণ হৈছে সমাজৰ মংগল-চিন্তাৰ বাহক বা কাৰকৰূপে। তেখেতৰ শিল্পীজন হৈছে 'জনতাৰ শিল্পী'। শোষিত-নিস্পেষিত জনগণৰ সপক্ষে জনতাৰ মংগলচিন্তাৰ পৰিবাহকৰূপে আত্মোৎসৰ্গ কৰিব নোৱাৰাজন প্ৰকৃত শিল্পী হ'ব নোৱাৰে। অন্যথা তেওঁ ৰূপান্তৰিত হ'ব এক ভণ্ড-স্বাৰ্থান্বেষী দুষ্কৃতিকাৰী সত্তালৈ। মুঠতে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসত্তাটিয়ে বহন কৰে ভাৰতীয় চিন্তাৰ সেই শাশ্বতমন্ত্ৰ 'সত্যম্-শিৱম-সুন্দৰমৰ' মংগলময় ধ্বনি। যাৰ হৃদয়তেই সেই মন্ত্ৰ প্ৰতিধ্বনিত হৈছে, তেওঁৰ মাজতেই শিল্পসত্তাটিয়ে প্ৰাণ পাই উঠিছে। সেই অৰ্থত, এজন শিল্পী হ'বৰ বাবে, সুকুমাৰ গুণৰ অধিকাৰী হোৱাৰ লগতে বা হোৱাতকৈ অধিক প্ৰয়োজন অন্তঃচেতনা আৰু বিবেক পৰিচালিত কেতবোৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰহে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসত্তাবিষয়ক এনে ধাৰণাবোৰেই ক্ৰমে ব্যাপক অৰ্থত সাংস্কৃতিক ধাৰণাটিলৈ প্ৰসাৰিত হৈছে। তেখেতৰ দৃষ্টিত শিল্পীয়েই সংস্কৃতিৰ বাহক। মানৱীয় চেতনাত যুদ্ধ বিৰোধ-জিঘাংসা-অন্যায়-অবিচাৰ আদিৰ দৰে কুপ্ৰবৃত্তিবোৰৰ আধাৰ, মানৱমনৰ অভ্যন্তৰৰ শিল্পীমনটিৰ দুষ্কৃতিৰ প্ৰভাৱত অশৈল্পিক ৰূপলৈ প্ৰতিসৰণ। অৰ্থাৎ ইতিমধ্যে আমি অনুধাৱন কৰি পোৱা শৈল্পিকসত্তাৰ উপাদানবোৰ যেতিয়াই নিঃশেষ হৈ তাৰ পৰিৱৰ্তে অসৎ অভিব্যক্তি আৰু অমংগলময় চিন্তাৰে ব্যক্তিমন পৰিচালিত হয়, তেতিয়াই সংস্কৃতিৰ বিপৰীতসত্তা অথবা প্ৰতিধাৰণা দুষ্কৃতি সক্ৰিয় হৈ উঠে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প বিচাৰৰ উল্লেখযোগ্য দিশ হৈছে সংস্কৃতিৰ ব্যাপক ধাৰণাটিৰ প্ৰেক্ষাপটত দুষ্কৃতিৰ অৰ্থৰ এক বিশেষ মাত্ৰা লাভ— য'ত সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু পুঁজিবাদ হৈ উঠে দুষ্কৃতিৰ প্ৰধান প্ৰতীক। এই প্ৰসংগতে উল্লেখযোগ্য যে জ্যোতিপ্ৰসাদে দুষ্কৃতিকো এক প্ৰয়োজনীয় অসৎ বস্তু বুলি গণ্য কৰিছে কাৰণ দুষ্কৃতিৰ লগত সংঘাতৰ ফলতহে

জুয়ে পোৰা সোণৰদৰে সংস্কৃতি উজ্জ্বল হৈ উঠে। যিদৰে ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰৰ নীতিনিৰ্দেশক পৰিচালকস্বৰূপ শিল্পীজন (প্লেটো'ৰ দাৰ্শনিক প্ৰধানজনৰ দৰে) জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সমস্ত সাংস্কৃতিক ধাৰণাটিৰ কেন্দ্ৰবিন্দু, সেইদৰে সংস্কৃতি হৈছে সমস্ত সমাজতাত্ত্বিক বিষয়ক্ষেত্ৰবোৰৰ (ৰাজনীতি, অৰ্থনীতি, বাণিজ্য-নীতি-ৰণনীতি) সুপৰিচালনাৰ বাবে প্ৰয়োজনাত্মক এক চৰম অথবা পৰমনীতি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাত — "পৃথিবীৰ সকলো নীতিয়েই সাংস্কৃতিক হ'ব লাগিব। সাংস্কৃতিক ৰাজনীতি, সাংস্কৃতিক অৰ্থনীতি, সাংস্কৃতিক সমাজনীতি, সাংস্কৃতিক ৰণনীতি, সাংস্কৃতিক শিল্পনীতি আৰু বাণিজ্যও যদি সূক্ষ্মভাৱে চাই— তাক সাংস্কৃতিক পৰিধিৰ ভিতৰত সুমুৱাই ল'ব পাৰি তেন্তে বাণিজ্যনীতিও সাংস্কৃতিক হ'ব লাগিব। বৰ্তমান পৃথিবীৰ সকলো দেশতেই দুষ্কৃতিমূলক আৰু বৰ্তমান পৃথিবীত অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ মৃত-প্ৰায় হোৱাত এই বাণিজ্যনীতিৰ নিৰ্লজ্জ উলংগ নৃত্য হৈছে চোৰাংবজাৰত" (**শিল্পীৰ পৃথিৱী**) এইক্ষেত্ৰত সংস্কৃতি মানে এক বিশেষ শ্ৰেণীৰ তথাকথিত সংস্কৃতি নহয় (যি ভাগ্যবান, সুবিধাবাদী অথবা প্ৰতিপত্তিশালী বিত্তবান); বৰঞ্চ সমাজব্যৱস্থাৰ অন্তৰ্গত সমস্ত সৰ্বসাধাৰণ-জনতাকে সামৰি লোৱা এক বৃহৎ জনসংস্কৃতি। তেওঁ মতপোষণ কৰিছিল যে জনতালৈ সংস্কৃতিৰ চিৰমংগলময়-চিৰসুন্দৰ চিৰসত্যৰ প্ৰবাহ বোৱাই অনাৰ একমাত্ৰ উপায় হৈছে সাংস্কৃতিক বিপ্লৱ। এই প্ৰসংগত তেওঁ কৈছে— 'ৰাজকীয় বা যাজকীয় শক্তি বা ন কৈ মুখাপিক্ষি লোৱা সেই দুই শক্তিৰেই জনতাক ভুৱা দিয়া সংস্কৰণৰপৰা জনশক্তিৰ হাতলৈ মানৱৰ সংস্কৃতি-সৃষ্টিৰ প্ৰধান আহিলা ৰাষ্ট্ৰক, শাসনতন্ত্ৰক আনিবলৈ যি জনতাৰ প্ৰচণ্ড চেষ্টা, সেয়ে হৈছে গণবিপ্লৱ। আচল বিপ্লৱৰ উদ্দেশ্য সদায়েই সেই মহান সাংস্কৃতিক অৱস্থা সমাজলৈ অনাটোৱেই। সেই কাৰণেই সংস্কৃতিৰ লগত বিপ্লৱৰ সম্বন্ধ।' (**পোহৰলৈ**)

জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতিৰ বিষয়ক ধাৰণাটিত ভাৰত সংস্কৃতিক সদায়ে অগ্ৰাধিকাৰ দি আহিছে। মনকৰিবলগীয়া কথা যে, তেওঁ ভাৰতীয় আধ্যাত্মবাদত প্ৰতিষ্ঠিত সংস্কৃতিকহে উচ্চ আসন দিছে কাৰণ তেওঁৰ ধাৰণাত লোকজ (indegenious) অথবা দেশজসংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্য অক্ষুণ্ণ ৰাখি নিজস্ব স্বকীয়তা বজাই ৰখাটো সমাজসংস্কৃতিৰ বাবে অতিকে অপৰিহাৰ্য। তাক অতিক্ৰম কৰি কোনো সংস্কৃতিয়েই বিশ্বজনীন ৰূপ ল'ব নোৱাৰে। তেওঁৰ ভাষাত —"আমাৰ সংস্কৃতিৰ প্ৰগতি আমাৰ অসমীয়াৰ ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ সত্যৰ ওপৰতেই প্ৰতিষ্ঠিত হ'ব লাগিব। আজি আমি বিশ্বপ্ৰগতিৰ জোনালী বাটত লগ পোৱা গণতন্ত্ৰই হওক, সমাজতন্ত্ৰই হওক, সাম্যতন্ত্ৰই হওক, যিহকেই আমি অভাৰতীয় মনীষা— প্ৰতিভাৰ মনৰপৰা আনিব খোজো— তাকেই আমি কিন্তু আমাৰ দেশত প্ৰতিষ্ঠা কৰিব লাগিব, আমাৰ ঐতিহ্যৰ সেই তন্ত্ৰ বিষয়ক সত্যৰ ওপৰতহে। আমাৰ ঐতিহ্যৰ ভিতৰত যি তন্ত্ৰৰ সমৰ্থন নাই তেনে তন্ত্ৰই আমাৰ অপকাৰহে কৰিব। ভাৰতীয় জীৱনে সেই তন্ত্ৰৰ মাজেদি তাৰ স্বাভাৱিক বিকাশ নাপাব।" (**শিল্পীৰ পৃথিৱী**) অৱশ্যে তেওঁ কেতিয়াও স্থানীয় সংস্কৃতিতেআত্মনিমগ্ন থাকি বহিঃজগতৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হোৱাটো বিচৰা নাছিল। তেওঁৰ মতে একোটা সংস্কৃতিৰ বিৱৰ্তনমুখী বিকাশত থাকিব লাগিব নিজা বৈশিষ্ট্য আৰু 'বিশ্বমুখী মনৰ প্ৰতিবিম্ব।" সেয়েহে তেওঁ কৈছে— "আমাৰ মনটোক কেৱল লুইতৰ বৰ চাপৰিত এৰাল দি থ'লে আমাৰ মনটোও অসমৰ গৰুৰ দৰে টিলিকা হৈ থাকিব।" নিজস্ব ঐতিহ্য ৰক্ষা কৰি সংস্কৃতিৰ সমন্বয় স্থাপন কৰিব বিচৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে সেয়েহে এই সামন্বয়িক দৃষ্টিভংগীৰ বাবেই নিজৰ শিল্পসাধনাত ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্যৰ fusion সৃষ্টি

কৰিব পাৰিছিল, যাৰ উদাহৰণ আমি তেওঁৰ সংগীত অথবা স্থাপত্যৰ চানেকিত প্ৰত্যক্ষ কৰিব পাৰো।

'শিল্পী' তথা সংস্কৃতিৰ এনেধৰণৰ নন্দনতাত্ত্বিক বিচাৰৰ সম্প্ৰসাৰণতেই ক্ৰমে আৰু এক অভিনৱ অভিধাৰণা সৃষ্টি হয়। শিল্পীৰ পৃথিৱী নামৰ প্ৰবন্ধটিত সন্নিৱিষ্ট কৃষ্ণতত্ত্বৰ এই ধাৰণাৰ মূল প্ৰপঞ্চ হৈছে, শ্ৰীকৃষ্ণ নামৰ ভাৰতীয় পুৰাণকল্প বা ধ্ৰুপদীসাহিত্য তথা ধৰ্মীয় আখ্যানৰ জনপ্ৰিয় চৰিত্ৰটিৰ গুণগত অথবা ৰূপকল্পগত বৈশিষ্ট্যবোৰৰ এক বিশেষ অৰ্থপূৰ্ণ ব্যাখ্যা দাঙি ধৰি, শিল্পীসত্তা আৰু সংস্কৃতিৰ ধাৰণাৰ এক সংশ্লেষণাত্মক ৰূপকধৰ্মী অভিব্যঞ্জনা সৃষ্টি কৰাটো। ভাৰতীয় চিন্তাত কৃষ্ণচৰিত্ৰৰ যি ৰূপকল্পগত আৰু চাৰিত্ৰিক বয়ন, তাৰ সূক্ষ্মতম বিশ্লেষণ আগবঢ়াই সেই ৰূপকক সমাজ-সংস্কৃতিৰ আদৰ্শৰূপে প্ৰতিষ্ঠাপন কৰাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কৃষ্ণতত্ত্বৰ আন এক পৰিলক্ষণ। এই ৰূপকধৰ্মী ধাৰণাটিত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰিত্ৰ আৰু ৰূপ হৈ পৰিছে প্ৰকৃত শিল্পীসত্তা আৰু সংস্কৃতি মনৰ প্ৰতিভূ। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শ্যামবৰ্ণ শৰীৰ হৈ পৰিছে ৰহস্যময় জীৱনৰ প্ৰতীক আৰু শান্তিৰ আকৰ — "মেটাৰলিংকৰ সেই মানুহৰ জীৱনৰ ৰহস্যটোৰ প্ৰতীক চৰাইটো নীলা কৰিছে এই বাবে যে আকাশৰ বৰণ নীলা। পৃথিৱীক আমি বুজিছোঁ কিন্তু আকাশ চিৰৰহস্যময়ী। মানুহৰ কাৰণে চিৰৰহস্যৰূপী আকাশৰ বৰণ নীলা দেখিয়েই জীৱন ৰহস্যৰ চৰাইটো নীলা। আৰ্যৰ জীৱন-ৰহস্য সেই কাৰণে কৃষ্ণৰ বৰণ নীলা আকাশৰ দৰেই। পাশ্চাত্যত কিন্তু নীলা চৰাই আজিও ধৰিব পৰা নাই তিলতিল আৰু মিতিলে। কিন্তু হেজাৰ বছৰৰ আগতেই ভাৰতৰ উপনিষদৰ মনীষাৰ নিয়ন্ত্ৰণত জীৱনৰ নীলা ৰহস্যই কৃষ্ণৰূপলৈ অন্তৰৰ থাপনাত আহি বজালেহি মোহন বাঁহী।" কৃষ্ণৰ বাঁহীৰ সুৰ সমস্ত সুকুমাৰ গুণৰ নান্দনিক প্ৰকাশ। সংস্কৃতিৰ পৰমসুৰ। শ্ৰীকৃষ্ণৰূপী শিল্পীসত্তাটি সমাজবাস্তৱসাপেক্ষ সমস্ত সত্যৰ সচেতনতাৰে নিষিক্ত। কুৰুক্ষেত্ৰৰূপী দুষ্কৃতিৰ স'তে যুঁজি যি সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰে। সাধাৰণ গৰখীয়া-কৃষ্ণৰ অন্য এক ৰূপে যেন সৰ্বসাধাৰণৰ মাজতেই শিল্পীসত্তা লুকাই থকাৰ অপাৰ সম্ভাৱনাক বহন কৰে। সেই অৰ্থত কৃষ্ণ 'জনতাৰ শিল্পী', যি দুষ্কৃতিৰূপী কংসক দমন কৰি জনতাক মুক্তিৰ পথ দেখুৱাইছে। জীৱন শিল্পী শ্ৰীকৃষ্ণৰ সুকুমাৰ কলাৰ মাজেদিয়েই প্ৰথম প্ৰকাশ কিন্তু সেই প্ৰকাশ 'একেবাৰে বাস্তৱৰ উতলি থকা জীৱনৰ মাজত। বাস্তৱ জীৱনক্ষেত্ৰ আৰু বাস্তৱৰ ভাৱৰীয়া হৈয়েই কৃষ্ণৰ শিল্পীৰূপ প্ৰতিভাত একেবাৰে জীৱনৰ সোঁমাজতে।" প্ৰয়োজনসাপেক্ষে সহিংস অস্ত্ৰ হাতত তুলি ল'লেও কৃষ্ণ প্ৰকৃততে এক শান্তিৰদূত। এই কৃষ্ণ কৰ্মসংস্কৃতিৰো পৰিবাহক। সৰ্বোপৰি, "এই কৃষ্ণৰূপী নতুন সংস্কৃতিৰ স্পৰ্শত পুৰণি সংস্কৃতিৰ ৰূপে সাৰ পাই নতুন ৰূপত হাঁহি উঠে। এই নযোৱানৰূপী কৃষ্ণসংস্কৃতিৰ হাতত পৰি পুৰণি আপচু হোৱা সাংস্কৃতিক সুকুমাৰ সম্পদে নবীন যৌৱন লাভ কৰে। কুঁজী ধামনি বাই কৃষ্ণাইৰ লগ পাই যোল্লবছৰীয়া হয়।"

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে, আমাৰ আদৰ্শ সংস্কৃতিৰ মূল এই কৃষ্ণতত্ত্বৰ প্ৰতীকী ব্যঞ্জনাক নিজ জীৱন-কৰ্ম আৰু সৃজনশীলতাৰ জ্যোতিষ্মান প্ৰতিভাৰে এই অসমতেই প্ৰতিষ্ঠা কৰি গৈছে শ্ৰীমন্তশংকৰদেৱৰ দৰে মহান শিল্পী আৰু সংস্কৃতিবান মহাপুৰুষজনাই। সৌন্দৰ্যবোধ, সুকুমাৰ কলা, শাৰীৰিক সক্ষমতা, তথা সৃজনশীলতাৰ লগতে বৈপ্লৱিক দৃষ্টিভংগীৰে প্ৰতিনিয়ত নতুনত্বৰ সন্ধান কৰি যোৱা এইজনা মহান পুৰুষে সমাজ বাস্তৱ সত্যবোৰকো সমানেই প্ৰত্যাহ্বান জনাই কৃষ্ণতত্ত্বৰ উচ্চ আদৰ্শৰ সুউচ্চসৌধ স্থাপন কৰি গৈছে।

চমুকৈ ক'বলৈ গ'লে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পদৰ্শনৰ মূল সাৰতত্ত্ব এইখিনিয়েই।

দ্বিতীয় সৰ্গ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তাৰ পৰ্যালোচনা

অসমৰ শিল্পচিন্তাৰ পৰিমণ্ডলত, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পূৰ্ববৰ্তী অথবা সমসাময়িক কোনো লেখকৰ ৰচনাতে আমি কলা আৰু সংস্কৃতিৰ এনে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ, গভীৰ আৰু বিশদ আলোচনা দেখিবলৈ নেপাওঁ। 'জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৱলীৰ' পাতনিত ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই ক'বৰ দৰেই, এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ কেৱল পথিকৃতেই নহয়, এজন অদ্যাপি সুপ্ৰতিষ্ঠিত বিশিষ্ট কলাবিশেষজ্ঞ। অৱশ্যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ গভীৰতা আৰু ঋদ্ধিত কেতবোৰ বিৰোধাভাষো ফুটি উঠিছে।

নন্দনতাত্ত্বিক দৃষ্টিৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ এগৰাকী ৰমন্যাসভাবাপন্ন চিন্তাবিদ। তেখেতৰ শিল্পীৰ সংজ্ঞাত ৰমন্যাসিক নন্দনতত্ত্বৰ আভাস পোৱা যায়, য'ত সূক্ষ্মতম শৈল্পিক অনুভূতি আৰু এক বোধাতীত চেতনাৰে নিষিক্ত শিল্পসত্তাৰ, বৌদ্ধিক উৎকৰ্ষৰ চৰম পৰ্যায়ত স্বতঃস্ফূৰ্ত প্ৰকাশ ঘটে। নন্দনচিন্তাৰ এনে সংজ্ঞাত শিল্পীসত্তা ৰূপান্তৰিত হয় এক চিৰৰহস্যময়, অনন্য একক অনিৰ্বচনীয় সত্তালৈ। শিল্পী হৈ পৰে সমাজ-জীৱনৰ মধ্যবিন্দু। ৰমন্যাসবাদী নন্দনচিন্তাৰ এনে ধাৰণাত, শিল্পী বা স্ৰষ্টাৰ সামগ্ৰিকসত্তা (Subjectivity), 'কল্পনা' (Imagination) 'ফেন্টাচী', 'সৃজনশীলতা' (Creativity), 'প্ৰেৰণা' (Inspiration) আদিৰ দৰে সৃজনপ্ৰক্ৰিয়াৰ স'তে সংলগ্ন কেতবোৰ অভিযোজনাই এক গভীৰ ভাববাদিতাৰ উন্মেষ ঘটায়। এখন ছবি, এটি কবিতা, এটা গান— কলাত্মকবোধৰ এনে যিকোনো প্ৰকাশেই ৰমন্যাসবাদী নন্দনতত্ত্বৰ দৃষ্টিৰে এক অনন্য উৎসৰ পৰা প্ৰতিভাসিত হোৱা 'জিনিয়াছ' ব্যক্তিসত্তাৰ চমৎকাৰ নিদৰ্শন।[১] জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীৰ সংজ্ঞাত ৰমন্যাসভাবাপন্ন সেই ভাববাদিতাৰ অনুৰণন শুনা যায়। ৰমন্যাসিক নন্দনচিন্তাৰ শিল্পীজনৰ দৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীজনৰো আছে অনন্য সৃজনশীলতা তথা কল্পনাৰ পাৰাপাৰহীন সম্ভাৰ। লগতে, দুষ্কৃতিমূলক সমাজব্যৱস্থা আৰু 'বুৰ্জোৱা' চিন্তাৰ বিপৰীতে থিয় দি বস্তুবাদী ভোগবাদিতাক হেলাৰঙে নেওচা দিয়াৰ দুৰ্জয় সাহস। শিল্পীৰ এনে ইমেজত যেন ৰমন্যাসিক নন্দনতত্ত্বই সৃষ্টি কৰা সেই ধ্ৰুপদী পুৰাণকল্পৰ ধৰ্মীয় মহানায়ক সদৃশ অতি মানৱীয় ৰূপকল্পৰো ইমেজ পৰিস্ফুট হৈছে, যি কোনো চৰমাদৰ্শৰ বাবে জীৱন উৎসৰ্গ কৰিব পাৰে। অৱশ্যে, ৰমন্যাসধৰ্মী চূড়ান্ত ভাববাদিতাৰ উচ্ছ্বাসক নিয়ন্ত্ৰণ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পী চিন্তাক মাৰ্ক্সবাদী নন্দনতত্ত্বৰ প্ৰভাৱে এক ভাৰসাম্য প্ৰদান কৰিছে। মাৰ্ক্সবাদী নন্দনতত্ত্বই শিল্পসৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়াক, সমাজবাস্তৱৰ সত্যসাপেক্ষে বিভিন্ন সমাজতাত্ত্বিক contexts যেনে— ক্ষমতা-অৰ্থ-শ্ৰেণী-লিংগ-বৰ্ণ-সংস্কৃতি আদিৰ আন্তঃসম্পৰ্কীয় জটিল সমীকৰণত গঢ় লৈ উঠে বুলি মত পোষণ কৰি আহিছে। সেয়েহে, শিল্পীসত্তাজনিত মিথিকেল ধাৰণাবোৰ অথবা— "শিল্পবস্তু এক ৰহস্যময় শিল্পসত্তাৰ নিবিড় নিমগ্ন চৈতন্যৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত আত্মপ্ৰকাশ য'ত সামাজিক কাৰকবোৰৰ কোনো প্ৰভাৱ নেথাকে"— জাতীয় এনে ৰমন্যাসবাদী প্ৰপঞ্চবোৰক সম্পূৰ্ণৰূপে অস্বীকাৰ কৰি আহিছে। লগতে, এলিট 'aestheticism' অৰ কলাৰ অনুকৰণত কলা অথবা 'art for art sake' জাতীয় ধাৰণাবোৰকো মাৰ্ক্সবাদী নন্দনচিন্তাই সমূলক্ষে নস্যাৎ কৰিছে। মাৰ্ক্সবাদী দৰ্শনৰে উদ্বুদ্ধ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত সেয়েহে, শিল্পীজন 'জনতাৰ শিল্পী' যি art for art sakeৰ দৰে অভিধাৰণাবোৰক নিজৰ শিল্পাদৰ্শৰ পৰিপন্থীৰূপে গণ্য কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাত — "শিল্পী সাহিত্যিক, কবি,দাৰ্শনিক হৈ দেশক সাংস্কৃতিক ভ্ৰষ্টতাৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰিবলৈ

যি নিজৰ কৰ্তব্য অৱহেলা কৰিব, নিজৰ বাইজৰ কৰ্তব্য অৱহেলা কৰিব, নিজৰ বাইজৰ প্ৰতি কৰ্তব্য উপলব্ধি নকৰি মাথোন পলাতক মনোবৃত্তিৰে সমাজৰ দেশৰ বেমেজালিৰ পৰা আঁতৰি সপোনৰ মায়াজালৰ বুলনি চ'ৰাতেই থাকিব খুজিব, সেইসকল নিশ্চয় আজি বিপদৰ সময়ত দেশৰ প্ৰতি কৰ্তব্য পালন নকৰাৰ দোষত পৰিব লাগিব।" (পোহৰলৈ) তেখেতৰ ধাৰণামতে যি শিল্পীয়ে জনতাক উপেক্ষা কৰে তেনে শিল্পী মোহগ্ৰস্ত পলায়নবাদী আৰু তেনে শিল্পকলাও নিৰৰ্থক। এই প্ৰসংগত তেওঁ শিল্পীৰ পৃথিৱীত এইদৰে মতপ্ৰকাশ কৰিছে— "যি জনতাই সদায় দুষ্কৃতিৰ আক্ৰমণত কেঁচুৱাতে ধ্বংস হ'ব খোজা সংস্কৃতিক নিজৰ বুকুত সুমুৱাই তুলি-তালি ডাঙৰ-দীঘল কৰে, যি জনতাই সংস্কৃতিৰ পৰাজয় হ'লেই দুষ্কৃতিৰ অত্যাচাৰ মূৰ পাতি ল'ব লগা হয়, যি জনতাৰ অন্তৰত সংস্কৃতিলৈ মৰম নুনুমুৰা বেলিৰ দৰে সদাই জ্বলি থাকে, যি জনতা সংস্কৃতিৰ বাঁহত চিৰকাল মুগ্ধ, যি জনতাৰ চকুপানীয়েই সংস্কৃতিৰ নিৰ্মলি গাত দুষ্কৃতিয়ে সানি দিয়া মলিবোৰ ধুৱাই-পেলাই নিকা কৰি ৰাখে, যি জনতাই দেখা মাত্ৰকে সংস্কৃতিক চিনি পায় নিজৰ পুতেকক চিনি পোৱাৰ দৰে, যি জনতাই বুকুৰ তেজ যুগে যুগে দিয়ো সংস্কৃতি জীয়াই ৰাখি দুষ্কৃতিৰ পৰা সিহঁতৰ যাউতিযুগীয়া দুখ কষ্ট গুচাই জীৱনৰ হাঁহি ফুলাব বুলি বাট চাই থাকে, আজি শিল্পীয়ে প্ৰথমেই সকলো ভয়, দুৰ্বলতাৰ, ভ্ৰান্তি গছকি-খছকি, সুকুমাৰ কলাৰ অস্ত্ৰলৈ সেই দুৰ্ভগীয়া জনতাৰ মাজত থিয় হ'বগৈ লাগিব, মোহমুক্ত অৰ্জুনে যেনেকৈ থিয় হৈছিল সংগ্ৰামৰ কাৰণে।"

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তাত ৰমন্যাসিক ভাববাদিতাৰ স'তে মাৰ্ক্সবাদী নন্দনতত্ত্বৰ সংশ্লেষণে যেনেদৰে চিন্তাৰ ভাৰসাম্য আৰু harmony ৰক্ষা কৰিছে, সেইদৰে অৱশ্যে কিছু বিৰোধাভাসো কঢ়িয়াই আনিছে। মাৰ্ক্সবাদী নন্দনতত্ত্বৰ ধাৰণাৰে নিষিক্ত জ্যোতিপ্ৰসাদক সেয়েহে সম্পূৰ্ণৰূপে দ্বন্দ্বাত্মক বস্তুবাদী চিন্তাৰ পৰিবাহক বুলি আখ্যা দিব নোৱাৰি। কাৰণ, সূক্ষ্মভাৱে লক্ষ কৰিলে আমি দেখিম যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তাত, সমাজ-সংস্কৃতি-সভ্যতাৰ পৰিৱৰ্তন-বিৱৰ্তন অথবা সংঘাত-সংকট আদি প্ৰসংগবোৰৰ বিষয়ে যি আলোচনা আগবঢ়োৱা হৈছে, তাত মাৰ্ক্সবাদী নন্দনতত্ত্বৰ ইতিহাস তথা সমাজ জীৱনৰ বিৱৰ্তন আৰু বিকাশৰ যুক্তিনিষ্ঠ বৈজ্ঞানিক পৰ্যালোচনা পৰিস্ফুট হোৱা নাই। শিল্পবস্তুৰ উৎপাদন প্ৰক্ৰিয়াৰ ক্ষেত্ৰত, ৰাজনীতি-অৰ্থনীতি-বাণিজ্য আদিৰ দৰে বিভিন্ন contexts বোৰ প্ৰতিচ্ছেদন, সংস্কৃতিৰ দ্বন্দ্বাত্মক ব্যাখ্যা, শ্ৰেণীগত শ্ৰমবিভাজন তথা শক্তিক্ষমতাৰ জটিল সমীকৰণ আদি এই সকলোবোৰ কাৰক/বিষয় প্ৰসংগক সামৰি মাৰ্ক্সবাদী নন্দনতত্ত্বই যি গভীৰ বিশ্লেষণ আগবঢ়াইছে, জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সমস্ত চিন্তাক সম্পূৰ্ণৰূপে অন্তৰ্ভুক্ত কৰা নাই। বৰঞ্চ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি-সভ্যতা বিষয়ক চিন্তাত অন্যান্য কেন্দ্ৰবোৰ লক্ষণ আৰু প্ৰভাবহে পৰিস্ফুট হৈছে যাক আমি ক্ৰমাগতভাৱে বিচাৰ কৰি চাবলৈ প্ৰয়াস কৰিম। সৰ্বোপৰি, প্লেট'ৰ দাৰ্শনিক প্ৰধানজনৰ দৰে ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰৰ নীতিনিৰ্দেশক-পৰিচালক আৰু সমাজ-সংস্কৃতিৰ কেন্দ্ৰবিন্দুস্বৰূপ শিল্পীসত্তাটিৰ যি ধাৰণা জ্যোতিপ্ৰসাদে সৃষ্টি কৰিছে, সেই ধাৰণা সম্পূৰ্ণ অৰ্থত আমি মাৰ্ক্সবাদী নন্দনতত্ত্বৰ পৰিসৰত বিচাৰি নেপাওঁ। কিন্তু তাত্ত্বিক বিৰোধাভাস সত্ত্বেও, ৰমন্যাসিক ভাববাদিতাৰ স'তে মাৰ্ক্সীয় চেতনাৰে সংশ্লেষিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণাত, শিল্পীক মংগল-চিন্তাৰ কাৰকৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰচেষ্টাটি সমসাময়িক বিশ্বপ্ৰেক্ষাপট, বিশেষকৈ অসমৰ অস্থিৰ পৰিস্থিতিৰ পটভূমিত বিশেষভাৱে প্ৰাসংগিক। আনহাতে, সূক্ষ্মভাৱে

মন কৰিলে আমি দেখা পাম যে এই ধাৰণাটিৰে সংলগ্ন বিষয়ৰূপে তেওঁৰ শিল্পভাবনাত শিল্পী আৰু তথাকথিত 'অ-শিল্পী' সৰ্বসাধাৰণ জনতাৰ মাজৰ প্ৰচলিত অসম দ্বি-বিভাজনক (Dichotomy) দূৰীকৰণৰ যি প্ৰচেষ্টা ফুটি উঠিছে, সি বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। আমি জানো যে, এটা সময়ত (১৯ শতিকাৰ শেষভাগ) শিল্পীচিন্তাৰ জটিল পৰিক্ৰমাত, 'বোহেমিয়ান' বনাম 'ফিলিষ্টাইন' ইত্যাদিৰ দৰে ৰোমাণ্টিকতাধৰ্মী ভাববাদিতাৰে পৰিপুষ্ট কেতবোৰ মিথিকেল ধাৰণাৰ প্ৰভাৱত শিল্পী আৰু অ-শিল্পী সৰ্বসাধাৰণৰ মাজত কেনেদৰে এই অসম দ্বিভাজনে অতি অস্বস্তিকৰ ৰূপ পাইছিলগৈ।[২] (দ্বিভাজনগত সেই ইমেজবোৰৰ hangover এতিয়াও নিঃশেষ হোৱা নাই।) প্ৰতিজন ব্যক্তিমনৰ অন্তঃপ্ৰাণত একোটা শিল্পপ্ৰাণ, একোজন শিল্পী লুকাই থকাৰ কথা কৈ এনেদৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদে শিল্পী আৰু জনতাৰ মাজৰ সম্পৰ্ক আৰু অৱস্থিতিৰ এক সমতা আৰু ভাৱসাম্য সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। ৰমন্যাসিক ভাববাদিতাৰে নিষিক্ত হৈয়ো, এনেদৰে সেই ভাববাদিতাৰ সীমাবদ্ধতা আৰু উচ্ছ্বাসক অতিক্ৰম কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰাটো এক তাৎপৰ্যপূৰ্ণ পদক্ষেপ। এনেদৰে, শিল্পী আৰু অ-শিল্পীৰ মাজৰ দ্বিভাজনক অতিক্ৰমণ কৰাৰ প্ৰয়াসৰ বাবেই তেওঁ এলিট শ্ৰেণীভুক্ত ধ্ৰুপদীসংস্কৃতি অথবা উচ্চাংগকলাৰ দ্বাৰা সততে অৱহেলিত হৈ ৰোৱা সৰ্বসাধাৰণ জনতাৰ জনসংস্কৃতি অথবা তথাকথিত জনপ্ৰিয় 'Popular mass Culture' কো প্ৰয়োজনীয় মৰ্যাদা দিবলৈ সক্ষম হৈছিল। ধূলি-বালি-তেলচিকটিৰে এচুকত অতদিনে অনাদৃত হৈ পৰি থকা জনসংস্কৃতিৰ চাকিটোক বুটলি আনি চুচি-মাজি চিকমিকিয়াকৈ সজাই-পৰাই জ্যোতিপ্ৰসাদেই সযতনেৰে বৰঘৰৰ মজিয়াত জ্বলাই জনসংস্কৃতিৰ কালিকাক পুনৰুজ্জীৱিত কৰিছিল। লোকসংস্কৃতিৰ সুৰীয়া গীতমাত কথাৰে সংগীত সৃষ্টি কৰাৰ ক্ষেত্ৰতেই হওক অথবা থলুৱা সামগ্ৰী যেনে বাঁহ-বেতেৰে নিৰ্মাণ কৰা কথাছবিৰ দৃশ্য-সজ্জাৰ সংৰচনাৰ বেলিকাই হওক, এনেধৰণৰ বৈপ্লৱিক শিল্পপদক্ষেপৰ দ্বাৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে 'এলিট' শ্ৰেণীয়ে সততে প্ৰাপ্য মৰ্যাদা দিব নিবিচৰা লোক-সংস্কৃতিক (এসময়ত অসমৰ জনসংস্কৃতিৰ অনন্য উদাহৰণ বিহু নৃত্য-গীতক অসংস্কৃত-অশ্লীল আখ্যা দিয়া) শিৰলৈ তুলি ল'লে। জ্যোতিপ্ৰসাদ অবিহনে অসমৰ শৈল্পিক চিন্তাৰ জগতখন যে ঠেকদৃষ্টিসম্পন্ন হৈয়ে থাকিলহেঁতেন, সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। উল্লেখযোগ্য যে, অতি সূক্ষ্মভাৱে লক্ষ কৰিলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে চিন্তাবোৰতেই Indegenism[৩]ৰ ধাৰণা তথা সাম্প্ৰতিক কালৰ উত্তৰ-আধুনিক শিল্পচিন্তাৰ অনুৰণন ভাঁহি উঠা আমি শুনিবলৈ পাওঁ। কাৰণ, উত্তৰ-আধুনিক চিন্তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতভেই অতি-আধুনিকতাবাদী কলাৰ elitist চৰিত্ৰই জন্ম দিয়া তথাকথিত উচ্চ-সংস্কৃতি অথবা 'High Art' আৰু সৰ্বসাধাৰণৰ জনপ্ৰিয় জনসংস্কৃতি অথবা 'popular art of the mass culture'অৰ মাজৰ দ্বন্দ্বমূলক দ্বিভাজনৰ ধাৰণাটিক প্ৰত্যাহ্বান জনোৱা হৈছে। উত্তৰ-আধুনিক শিল্পচিন্তাৰ অন্যতম প্ৰধান লক্ষণেই হৈছে সততে অৱজ্ঞামূলক মনোভংগিমাৰে 'Kitch' অথবা সস্তীয়া অসংস্কৃত বুলি অনাদৰ কৰি অহা জনপ্ৰিয় সাংস্কৃতিক উপাদানবোৰকো উচ্চ-কলাৰ স'তে সংশ্লেষিত কৰি শৈল্পিক বিভাজনবোৰ ক্ৰমে মষিমূৰ কৰা। (উদাহৰণস্বৰূপে, আধুনিক ভাৰতীয় শিল্পকলাৰ প্ৰেক্ষাপটত, শিল্পী ভূপেন খক্কড়ৰ (Bhupen Khakkar) দৰে চিত্ৰশিল্পীয়ে ডেভিড হক্নি আদিৰ দৰে পাশ্চাত্যশিল্পীৰ অনুপ্ৰেৰণাত জনপ্ৰিয় কেলেণ্ডাৰ আৰ্টৰ বিষয়বস্তু আৰু শৈলীগত উপাদানবোৰৰ স'তে ভাৰতীয় ধ্ৰুপদীচিত্ৰ, অনুচিত্ৰ, পাশ্চাত্য

ধ্ৰুপদীশিল্প ইত্যাদি বিভিন্ন শৈলীসমূহৰ এক সংশ্লেষণ ঘটাই 'Kitch-pop' কলাৰ পৰীক্ষামূলক প্ৰয়োগ কৰিছে। আৰু এনে শিল্প পৰীক্ষাক তেওঁ একধৰণৰ Subversion বা interventional strategy ৰূপে গ্ৰহণ কৰি পৰম্পৰাগত উচ্চকলাৰ শৈল্পিক ৰুচিৰ ধাৰণাবোৰক প্ৰত্যাহ্বান জনাইছে।)

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পসত্তা সম্পৰ্কীয় চিন্তাত আৰু এটা কথা লক্ষ কৰিবলগীয়া। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিত 'নতুন পথ', 'নতুন ৰচনা'ৰ অভিনিৰ্মাণ কৰোতা শিল্পীৰ সংজ্ঞাত ফুটি উঠা সৃজনীমূলক বৈপ্লবিক ৰূপটি প্ৰথম দৃষ্টিত 'avant-garde'[৬]অৰ সমগোত্ৰীয় যেন ভাব হ'লেও প্ৰকৃততে তেনে নহয়, কাৰণ তাতো এক বিৰোধাভাস নিহিত আছে। চিন্তা-প্ৰতীতি-পৰীক্ষাৰ সকলো পুৰণি কাঠামো ভাঙি-চিঙি বিনিৰ্মাণ কৰি নতুনৰ আধাৰ নিৰ্মাণ কৰা পাশ্চাত্যৰ avant-garde শিল্পীৰ আধুনিক সংজ্ঞাৰ বিপৰীতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰকৃত শিল্পীজন পৰম্পৰা-ঐতিহ্য আৰু প্ৰাচ্যৰ আধ্যাত্মবাদত গভীৰভাৱে বিশ্বাসী। ডাইনাক্ৰেনে **'The transformation of avant-garde'** নামৰ গ্ৰন্থখনিত আঁভা-গাৰ্ড শিল্পচিন্তাৰ বিষয়ে কৈছে— "The term avant-garde implies a cohesive group of artists who have a strong commitment to iconoclastic aesthetic values and who reject both popular culture and middle class life-style." সেইদৰে মেটি কেলিনস্ক'ৰ ভাষাত আভাঁ-গাৰ্ড হৈছে— 'more radical and more advanced phase of modernism distinguished by its ideological and overtly political orientation from the more formal, aesthetically purist and subtly **traditional** character of mainstream modernism. অৰ্থাৎ আঁভা-গাৰ্ড শিল্পচিন্তাৰ বৈপ্লবিক চৰিত্ৰই ঐতিহ্য পৰম্পৰাক সমূলঞ্চে নস্যাৎ কৰাৰ লগতে জনপ্ৰিয় জনসংস্কৃতি, মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বুৰ্জোৱা শিল্পচিন্তা অথবা প্ৰচলিত আধুনিক শিল্পচিন্তাৰ পৰম্পৰাগত ৰূপটিকো সম্পূৰ্ণৰূপে পৰিত্যাগ কৰে। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসত্তাৰ বৈপ্লবিকৰূপটি ইমান বিধ্বংসী নহয়। তেখেতৰ শিল্পীসত্তাৰ প্ৰকৃতিত, পৰম্পৰাই হওক অথবা আধুনিক, জনসংস্কৃতিটিয়েই হওক বা উচ্চ ধ্ৰুপদী শিল্প কলাই— এই সকলোবোৰ শৈল্পিক প্ৰেৰণাৰ সৃজনীমূলক উপাদানবোৰৰ এক সমন্বয়াত্মক সংশ্লেষণ দেখা পোৱা যায়। পৰম্পৰা-ঐতিহ্য আৰু ভাৰতীয় আধ্যাত্মবাদৰ প্ৰতি গভীৰভাৱে আস্থাভাজন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচেতনাৰ স'তে আঁভা-গাৰ্ডৰ আধুনিকতাবাদী চিন্তাৰ আদৰ্শগত দ্বন্দ্ব পৰিস্ফুট হ'লেও, কিছু ক্ষেত্ৰত দুয়োৰে অভিধাৰণামূলক সাদৃশ্যও তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। উদাহৰণস্বৰূপে, প্ৰাত্যাহিক সমাজ-জীৱনৰ পৰা কলাৰ পৃথকীকৰণৰ বিৰোধ কৰা আঁভা-গাৰ্ড শিল্পচিন্তাই কলা আৰু জীৱনৰ একীকৰণ আৰু sublation ৰ দ্বাৰা সমাজবাস্তৱ সত্য সাপেক্ষ যি কলাৰ পৃষ্ঠপোষকতা কৰিছে, সেই আদৰ্শৰ স'তে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আদৰ্শৰ সাদৃশ্য আছে। তাৰোপৰি, একোজন আঁভা-গাৰ্ড শিল্পীৰ চেতনাত নিহিত থকা ৰাজনৈতিক প্ৰত্যাবৃত্তিৰ (Political reflexivity) পৰিলক্ষণটিও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীৰ সংজ্ঞাত ফুটি উঠিছে। কিন্তু এইক্ষেত্ৰতো একধৰণৰ বিৰোধাভাস ফুটি উঠে। নতুনৰ পূজা নামৰ প্ৰবন্ধটিত তেওঁ শিল্পী-সাহিত্যিক বৈজ্ঞানিকৰ ইংগিতমতে ৰাষ্ট্ৰপৰিচালনা কৰিবলৈ ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰক আহ্বান জনাইছে। অথচ পোহৰলৈ নামৰ প্ৰবন্ধটিত শিল্পীসকল ৰাজনৈতিক-অৰ্থনৈতিক আদি বিভিন্ন

বাদৰ পৰা মুক্ত-নিৰপেক্ষ হৈ থকাটো উচিত বুলি বিবেচনা কৰিছে। এতিয়া প্ৰশ্ন হয়, যদি শিল্পীসকল ৰাজনৈতিক বাদসমূহৰ পৰা মুক্ত হৈয়েই থকা উচিত, তেনেহ'লে ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰৰ পৰিচালনাত কেনেদৰে অংশগ্ৰহণ কৰিব পাৰিব? অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদেই তাৰ উত্তৰো দিছে এনেদৰে— ''নিৰপেক্ষ মানে সেইবোৰৰ পৰা নিজকে আঁতৰ কৰি ৰখা নহয়, কিন্তু পদুম পাতৰ পানীৰ দৰে সকলো আদৰ্শৰে স্বৰূপ চাবলৈ, তাৰ তত্ত্ব-তথ্য,তাৰ পাছত কি সত্য তাক জানিবলৈ, আৰু তন্ত্ৰবাদীসকলৰ মনস্তাত্বিক পৰিস্থিতি অৱগত হ'বলৈ সকলোৰে মাজলৈকে গৈ নিজকে অনাসক্তকৈ ৰাখি এটা নিৰপেক্ষভাৱে সকলোকে চাব পৰা মনৰ অৱস্থালৈ আহিব লাগিব।" (পোহৰলৈ) এই প্ৰসংগত সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মন্তব্য কৰিছে "এই উক্তিৰ পৰা এনে ধাৰণা হয় যে জ্যোতিপ্ৰসাদে কবি শিল্পীক ৰাষ্ট্ৰপৰিচালনাত Philosopher and guide স্বৰূপে বিচাৰিছে, কৰ্মকৰ্তা বা পৰিচালকৰূপে নহয়।" কবি-শিল্পী ৰবীন্দ্ৰনাথৰ শিল্পচিন্তাৰ স'তে ভাবগত সাদৃশ্য সত্ত্বেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পাৰ্থক্য এইখিনিতেই। ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ ৰমন্যাসিক ভাবাপন্ন নন্দনচিন্তাৰ ৰচনাবোৰ যেনে— 'সৌন্দৰ্য', 'সৌন্দৰ্যৰ সকৰুণতা', 'সৃষ্টিৰ ক্ৰিয়া' 'প্ৰাচ্য আৰু পাশ্চাত্ত্য সভ্যতা' ইত্যাদি প্ৰকাশিত শিল্পবোধৰ পৰ্যালোচনা আৰু সংস্কৃতি বিষয়ক আলোচনাবোৰত, ভাববাদী কাব্যিক অভিব্যঞ্জনাৰে সৌন্দৰ্যবোধ ৰসস্বাদন সৃষ্টি প্ৰক্ৰিয়া আদিৰ ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যাওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে তাত কোনোধৰণৰ ৰাজনৈতিক প্ৰত্যাবৃত্তিৰ চেতনা পৰিস্ফুট হোৱা নাই।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীৰ ধাৰণাটিৰ পৰিবৰ্ধিত ৰূপ 'কৃষ্ণতত্ত্বৰ' বেলিকা সবাতোকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ দিশটো হৈছে নন্দনতাত্ত্বিক আধুনিকতাবাদ (aesthetic modernism) আৰু ৰাজনৈতিক[৫] আধুনিকতাৰ (Political modernity) মাজৰ দ্বন্দ্বাত্মক বিৰোধক অতিক্ৰমণ কৰিব পৰা লক্ষণটি। গভীৰভাৱে লক্ষ্য কৰিলে প্ৰতীয়মান হয় যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কৃষ্ণতত্ত্বৰ ধাৰণাটিত ব্যক্তিচেতনাৰ জ্ঞানতাত্ত্বিক-পৰমাৰ্থিক-আধিভৌতিক-অধিবিদ্যায়তনিক জিজ্ঞাসাবোৰ আৰু শৈল্পিক চেতনাৰ সুকুমাৰ গুণবোৰৰ লগতেই সমান্তৰালভাৱে অনুভূত হোৱা সমাজবাস্তৱৰ সত্য আৰু ৰাজনৈতিক ভাবাদৰ্শগত চিন্তাৰ ভাৰসাম্যৰে এক ব্যাপক শৈল্পিক সমন্বয় সাধনৰ প্ৰচেষ্টা ফুটি উঠিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেই সমন্বয়াত্মক প্ৰচেষ্টাটিয়েই সমাজবাস্তৱৰ ভাবাদৰ্শগত আধুনিক ৰাজনৈতিক চেতনা আৰু নন্দনতাত্ত্বিক আধুনিকতাবাদী চিন্তাৰ দ্বন্দ্বক critical transcendence অৰ বাবে এটি পথৰ সন্ধান দিব পাৰে। এই প্ৰসংগতে সেই মতাদৰ্শগত দ্বন্দ্বৰ এটি চমু ঐতিহাসিক আভাস দিয়াটো সমীচীন হ'ব। যথেষ্ট পুৰণি এই বৌদ্ধিক দ্বন্দ্বৰ জটিল ঘনীভূত ৰূপটি প্ৰকট হৈ উঠে কলাৰ 'আধুনিকতাবাদী' অভিধাৰণাবোৰৰ প্ৰসাৰৰ সময়ত। কলাৰ আধুনিকতাবাদৰ প্ৰসাৰৰ ফলত ৰেডিকেল চিন্তাৰ নামত মাৰ্ক্সবাদী 'প্ৰগতিৰ' ধাৰণা, জাৰ্মান পৰম্পৰাৰ ইতিহাসচিন্তা, চিলাৰ-হেগেলৰ শিল্পকলা দৰ্শন আদি সকলো চিন্তাই এসময়ত পৰিত্যক্ত হোৱাৰ উপক্ৰম হ'ল। লগতে আৰম্ভ হ'ল— মেণ্ডেলবাৰৰ পৰা হেবাৰমাছলৈকে আধুনিকতাবাদী সমস্ত সমাজতাত্ত্বিক দাৰ্শনিক চিন্তা আৰু নীৎসে অথবা কাণ্টপন্থী সকলো নন্দনতাত্ত্বিক চিন্তাৰ সংঘাত। এনেসমূহ দ্বন্দ্বৰ প্ৰকৃত আধাৰ হৈছে কলাৰ আধুনিকতাবাদত পৰিস্ফুট হোৱা 'Autonomy' অৰ্থাৎ 'স্বতন্ত্ৰ-স্বপ্ৰবৃত্ত' শিল্পীৰ অভিধাৰণাটি। এই ধাৰণাত পৰিলক্ষিত হোৱা 'স্বয়ংনিবদ্ধতাত' (self-referentiality) দুটি লক্ষণ ফুটি

উঠে— বাস্তৱবাদী চিত্ৰায়নৰ প্ৰত্যাখ্যানৰ দ্বাৰা এক বিশুদ্ধ ফৰ্মেলিজমৰ পৃষ্ঠপোষকতা আৰু নেৰেটিভধৰ্মী কলাসংৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত এক বিনিৰ্মাণৰ প্ৰক্ৰিয়া। কলাৰ আধুনিকতাবাদী এই ব্যাখ্যাত যিকোনো এটি শিল্পবস্তুক তেতিয়াহে আধুনিকৰূপে আখ্যা দিয়াটো সম্ভৱ, যেতিয়া এটি শিল্পবস্তু ৰাজনৈতিক-নৈতিক জ্ঞানতাত্ত্বিক অথবা অন্যান্য বাস্তৱসাপেক্ষ বস্তুনিষ্ঠতাৰ পৰা পৃথক হ'ব। এনে ব্যাখ্যাত শিল্পীৰ সৃজনশীলতাৰ ধাৰণাটো 'ঈশ্বৰ-সদৃশ বা ঐশ্বৰিক' অভিব্যঞ্জনাৰ বেশত প্ৰতিভাসিত হৈ উঠে যাৰ স'তে সংলগ্ন হৈ আছে 'মৌলিকত্বৰ' (originality) ধাৰণাটি। আধুনিক কলাৰ সমস্ত elitist চৰিত্ৰ আৰু তথাকথিত 'high art' তথা সৰ্বসাধাৰণৰ জনপ্ৰিয়কলা বা 'popular culutre' দ্বিভাজনৰ প্ৰক্ৰিয়াটি আৰম্ভ ঘটে এনেদৰেই। এনে একমাত্ৰিক চিন্তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিততেই কলা হৈ পৰে কেৱল এক বিশেষশ্ৰেণীৰ (যি সমাজত প্ৰতিপত্তিশালী আৰু বিত্তবান) ৰুচি আৰু সৌন্দৰ্য চৰ্চাৰ প্ৰতিভূ। আৰু এনেদৰেই সৃষ্টি হয় আধুনিকতাবাদৰ দুটি বহুল প্ৰচলিত মিথ "শিল্পী এক স্বতন্ত্ৰ সত্তা যি সমাজৰ সংঘাত-বিৰোধৰ বিপক্ষে নিজস্ব শৈল্পিক চেতনাৰে এক ট্ৰেজিক মহানায়কৰ দৰে নিৰবচ্ছিন্নভাৱে যুঁজ দিয়ে।" আৰু দ্বিতীয়তে, "শিল্পবস্তু শিল্পী সত্তাৰ নিবিড়-নিমগ্ন চৈতন্যৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত আত্মপ্ৰকাশ যি সকলোধৰণৰ সামাজিক প্ৰভাৱ আৰু সীমাবদ্ধতাৰ পৰা মুক্ত।" অৰ্থাৎ কলাসৃষ্টিত সামাজিক উপাদানবোৰ বা কাৰকবোৰৰ কোনো ভূমিকা নিহিত থাকিব নোৱাৰে। অতি আধুনিকতাবাদী কলাচিন্তাৰ বিতৰ্ক বিন্যাসে এনে মুহূৰ্ততেই art-for-art sake সেই আত্মমগ্ন নিশ্ছিদ্ৰ লেটাটিৰ মাজলৈ প্ৰৱেশ কৰে। অৱশ্যে দুটিমান দশকৰ নিৰবচ্ছিন্ন আধিপত্যক প্ৰত্যাহ্বান জনাই নৱমাৰ্ক্সবাদী, নাৰীবাদী আদি সমাজতাত্ত্বিক নন্দনতত্ত্বৰ ধাৰাবোৰে আধুনিকতাবাদী সেই আবেগক জাৰি-জোকাৰি পেলালে। কলা-উৎপাদনৰ প্ৰক্ৰিয়াটিৰ প্ৰকৃত স্বৰূপ, বৃহৎ সমাজ-জীৱনৰ প্ৰেক্ষাপটত তাৰ অৱস্থিতি আৰু কলাৰ intrinsic value সম্পৰ্কীয় ধাৰণাৰ প্ৰতিযুক্তিৰ বিতৰ্কৰে তেওঁবিলাকে এই সত্য প্ৰতিষ্ঠাৰ চেষ্টা কৰিলে যে কলাৰ বিশুদ্ধতম ফৰ্মেল বিশ্লেষণেও এটি শিল্পবস্তুৰ সামগ্ৰিক ৰূপক সম্পূৰ্ণৰূপে অনুধাৱন কৰাত সহায় নকৰে। সেইবাবেই মাৰ্ক্সপন্থী নন্দনতত্ত্ববিদ আৰ্থাৰ ডান্টোৱে মন্তব্য কৰিছে— Art would be in the final moments of its self-destructions if it infinitely means only for itself, gazes at the mirror and finds it empty...' অৱশ্যে, আধুনিক নন্দনচিন্তাৰ নাতিদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমাত সমাজবাস্তৱ ভাবাদৰ্শবাদী আধুনিক শিল্পচিন্তা আৰু বিশুদ্ধ নন্দনতত্ত্বৰ আধুনিকতাবাদী চিন্তা, এই দুই বিপৰীত শিবিৰেই সমান্তৰালভাৱে নিজস্ব যুক্তি-তৰ্কৰ আধাৰত স্বকীয় ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰি আহিছে। আৰু লগতে এই প্ৰাচীৰ অতিক্ৰমণ কৰাৰ প্ৰচেষ্টাও নিৰন্তৰ অব্যাহত আছে। কেইবাদশকৰো আগতেই অসমৰে এগৰাকী শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচেতনাত তেনে প্ৰচেষ্টাৰ অনুৰণন আমি শুনিবলৈ পোৱাটো এক বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কৃষ্ণতত্ত্বৰ আন এক উল্লেখযোগ্য দিশ হৈছে তাৰ প্ৰতীকী অথবা ৰূপকধৰ্মী অভিব্যঞ্জনা। ৰাজনৈতিক সচেতনতা আৰু এটি আধুনিক মুক্তমনৰ অধিকাৰী জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল ধৰ্মীয় গোড়ামি, জাত্যাভিমান আৰু ঠেক জাতিবাদী কুসংস্কাৰৰ পৰা বহু যোজন নিলগত। অসম তথা ভাৰতবৰ্ষৰ দৰে বিভিন্ন জাতি-বৰ্ণ-ধৰ্ম-গোষ্ঠীৰে ভৰা এক জটিল সাংস্কৃতিক জনগাঁথনিৰ দেশত উদ্ভৱ হ'ব পৰা আন্তঃসংঘৰ্ষৰ সম্ভাৱনাক গভীৰভাৱে তেওঁ অনুধাৱন

কৰিব পাৰিছিল বাবেই কৃষ্ণতত্ত্বৰ ধাৰণাটি ৰূপকধৰ্মিতাক অধিক গুৰুত্ব প্ৰদান কৰি, আধুনিক সময়ৰ যুগধৰ্মৰ স'তে খাপ খোৱাকৈ reappropriation ৰ দ্বাৰা এক ধৰ্মনিৰপেক্ষ সাংস্কৃতিক ৰূপকল্প নিৰ্মাণ কৰিছিল। তেখেতৰ ভাষাত "আজি আমি 'কৃষ্ণকেই' ল'ব লাগিব, কিন্তু বৃন্দাবনৰ বংশীবাদন মূৰ্তিৰে, আনকি কৃষ্ণ নামটোৰেও কৃষ্ণক ল'ব নোৱাৰো। এই দুয়োটা নাম হিন্দু ধৰ্মৰ বাহ্যিক ৰূপৰ সৈতে সোমাই আছে। আজি আমি বিশ্বন ভাৰত গঢ়িম, বিশ্বন অসম গঢ়িম, তাত হিন্দু, মুছলমান, জৈন, খৃষ্টিয়ান, ইহুদী, শিখ আদি নানা ধৰ্মৰ মানুহ আছে। এওঁলোকৰো নিজৰ নিজৰ সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক আছে 'কৃষ্ণ'ৰ দৰে। এতিয়া আমি কৃষ্ণৰ অৰ্থটোহে উলিয়াই আনিব লাগিব আজিৰ যুগলৈ। তাৰ ভিতৰত যি সত্য— সি বিশ্বজনীন।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী) এই প্ৰসংগতে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে সমন্বয়াত্মক প্ৰতীকী অভিব্যঞ্জনাটিৰ উদ্ভাৱনা আৰু উপলব্ধিকণ কিমান সময়োপযোগী তাক অনুধাৱন কৰিবৰ বাবে আন এজন শিল্পীৰ এটি ৰূপকধৰ্মী চিত্ৰ অভিব্যঞ্জনাৰ তুলনামূলক উদাহৰণ দাঙি ধৰিব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদতকৈ বয়সত অগ্ৰজ আৰু স্বাধীনতা আন্দোলন— ভাৰত ৰাষ্ট্ৰ চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ বেঙ্গলস্কুলৰ মহান শিল্পী অৱনীন্দ্ৰনাথৰ ভাৰতমাতা শীৰ্ষক ছবিখনতো একধৰণৰ ভাৰতবৰ্ষৰ সাংস্কৃতিক ৰূপকনিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস ফুটি উঠিছে। ভাৰতভূমিৰ মাতৃৰূপৰ এই ৰূপকল্পটি, দৰাচলতে আধ্যাত্মিক জ্ঞানতাত্ত্বিক সাংস্কৃতিক আদি অনুষঙ্গবোৰৰ প্ৰতীকী ৰূপসংৰচনাৰ আধাৰত গঢ় দিয়া, শাৰীৰিক বৈশিষ্ট্য আৰু সৌন্দৰ্যৰ ধাৰণাত উচ্চ বৰ্ণ হিন্দুৰ এক ষোড়শী নাৰীৰ আহিত সৃষ্টি কৰা ভাৰতমাতাৰ দেৱীসদৃশ চিত্ৰায়নত, নাৰীমূৰ্তিটোৰ iconic অৱয়ৱে হালধীয়া পোছাক পৰিধান কৰি এক ৰহস্যময় প্ৰাকৃতিক পৰিবেশৰ মাজত, হাতত পদুম আৰু সাঁচিপাতৰ পুথি লৈ চিত্ৰসমতলৰ মধ্যবিন্দুত থিয় হৈ আছে। স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সংগ্ৰামী দিনবোৰত সেই ছবিয়ে নিমিষতে অত্যন্ত জনপ্ৰিয়তা অৰ্জন কৰি সমগ্ৰ ভাৰততে ভাৰতমাতাৰ প্ৰতিৰূপ স্বৰূপে জনমানসত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰে। কিন্তু পৰৱৰ্তী কালত এই প্ৰতীকীৰূপেই সমগ্ৰ ভাৰত সংস্কৃতি প্ৰতিনিধিত্ব নকৰি কেৱল এক শ্ৰেণী সংখ্যাগুৰু-সংস্কৃতিৰহে পৰিবাহক ৰূপে যথেষ্ট সমালোচনাৰ সন্মুখীন হৈছে। একমাত্ৰ ধৰ্মীয় বৰ্ণহিন্দুৰ সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্যক ৰূপদান কৰা এই ছবি এসময়ত হৈ পৰিছে ধৰ্মীয় মৌলবাদী সংগঠনবোৰৰ প্ৰ'পাগাণ্ডাৰ শিল্প মাধ্যম। তুলনামূলক এই উদাহৰণৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এইটো স্পষ্ট হৈ পৰে যে সাংস্কৃতিক বীক্ষণৰ ক্ষেত্ৰত যি myopic দৃষ্টিদোষ অৱনীন্দ্ৰনাথে অতিক্ৰম কৰিব পৰা নাছিল, আদৰ্শ আৰু সময়ৰ পৰীক্ষাত জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই দৃষ্টিদোষক হেলাৰঙে অতিক্ৰম কৰিছিল।

কোনো এক ব্যক্তিৰ আদৰ্শ, শিল্পচেতনা অথবা কৰ্মৰাজিৰ বিষয়ে পৰ্যালোচনা কৰিবলৈ যাওঁতে, তৎকালীন ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপটৰ প্ৰসংগটি অত্যন্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ বিষয় হৈ পৰে। কাৰণ, ব্যক্তিচিন্তাৰ বিকাশ, মনন আৰু দ্বন্দ্বাত্মক উত্তৰণৰ ক্ষেত্ৰত ব্যক্তিজনে আহৰণ কৰা বৌদ্ধিক ইতিহাসলব্ধ ঐতিহ্যৰ লগতে সংপৃক্ত সময়ৰ পাৰিপাৰ্শ্বিক ঘটনাৱলীয়েও নিৰ্ণয়কাৰী ভূমিকা পালন কৰে। ইতিমধ্যে আমি লক্ষ কৰিছো যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পী-সংস্কৃতি আদিৰ দৰে অভিধাৰণাবোৰ, আঞ্চলিক ৰাষ্ট্ৰীয় আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় বিভিন্ন প্ৰসংগ-অনুষংগৰ লগতে প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ কেতবোৰ বিক্ষিপ্ত চিন্তা-দৰ্শনৰ প্ৰতিস্পন্দনত গঢ় লৈ উঠা। তাৰ আঁৰত, বিভিন্ন প্ৰতিস্পন্দনকাৰী চিন্তাৰ ভাৰসাম্য ৰক্ষাৰ লগতে সমাজ-জীৱন আৰু তৎকালীন সময়ৰ স'তে

সংগতি ৰাখি এক দিক্‌নিৰ্দেশনাকাৰী শিল্পচিন্তা বিকশিত কৰাৰ তাড়ণা এটি নিহিত আছে যি তৎকালীন ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপটৰ স'তে নিবিড়ভাৱে সংপৃক্ত। আমি ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰিছো যে মাৰ্ক্সীয় নন্দনতত্ত্বৰ আদৰ্শৰে উদ্বুদ্ধ হ'লেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত একধৰণৰ তাত্ত্বিক বিৰোধাভাস ফুটি উঠে। দৰাচলতে, যেতিয়াই মাৰ্ক্সবাদী নন্দনচিন্তাৰ ইতিহাসচেতনা আৰু যুক্তিনিষ্ঠতাৰ পৰিবৰ্তে জ্যোতিপ্ৰসাদে পুৰাণকল্প নিৰ্ভৰ বাগ্‌ধাৰা অথবা জনবিশ্বাসলব্ধ চিন্তাক অগ্ৰাধিকাৰ দিছে, তেতিয়াই তেওঁ তৎকালীন প্ৰেক্ষাপটৰ কেতবোৰ প্ৰভাৱশালী ৰাজনৈতিক পৰিঘটনা অথবা তৎকালীন বৌদ্ধিক পৰিমণ্ডলৰ দ্বন্দ্বমূলক বিৰোধাভাস কেতবোৰৰ গৰাহত পৰিছে। উদাহৰণস্বৰূপে, কৃষ্টি-সংস্কৃতি বিষয়ক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অভিমতত প্ৰকাশ পোৱা আৰ্য সভ্যতা-সংস্কৃতিৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ ধাৰণা, আৰ্যসংস্কৃতিৰ স'তে সমস্ত ভাৰত-সংস্কৃতিৰ একীভূত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত সংস্কৃতিৰ unified, monolithic অভিধাৰণা অথবা ভাৰতীয় ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰাত নিহিত আধ্যাত্মবাদক (Spiritualism) প্ৰধান সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্যৰূপে প্ৰতিষ্ঠাপনৰ প্ৰৱণতা, ইত্যাদি। এইখিনিতে উল্লেখযোগ্য যে সৰ্বভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ আধাৰ পৃষ্ঠাবোৰৰ অনুধাৱন কৰিবলৈ যাওঁতে, (বেদ-উপনিষদ-ব্ৰাহ্মণ তথা অন্যান্য দৰ্শন সূত্ৰবোৰৰ ভিত্তিত) যেতিয়া জ্যোতিপ্ৰসাদে ইতিহাস সমীক্ষা আৰু সমাজ-সংস্কৃতিৰ বিৱৰ্তন বিশ্লেষণ আগবঢ়াইছে, তেতিয়া তেওঁ ভাৰতীয় পুৰাণকল্প নিৰ্ভৰ অথবা জনবিশ্বাস নিৰ্ভৰ যুগধাৰণাবোৰ যেনে— সত্য, ত্ৰেতা, দ্বাপৰ, কলিযুগ আদিৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে। এইক্ষেত্ৰত তথ্যৰ বস্তুনিষ্ঠতা আৰু নিৰ্ভৰযোগ্যতা সম্পৰ্কে বিতৰ্কৰ থল ৰৈ যায়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই তাত্ত্বিক বিৰোধাভাসবোৰ সামগ্ৰিকভাৱে বুজিবৰ বাবে সেইসময়ৰ ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপটৰ বিৰোধাভাসবোৰক অনুধাৱন কৰাটো অতিকৈ প্ৰয়োজন। তেখেতৰ বৌদ্ধিক আৰু শৈল্পিক পৰিক্ৰমা ৰচিত হৈছিল ভাৰত ৰাষ্ট্ৰৰ নৱচেতনাৰ উন্মেষ, স্বাধীনতা আন্দোলন, ভাৰতীয় চেতনাত আধুনিকতা আৰু পৰম্পৰাৰ দ্বন্দ্ব, সমাজ-ব্যৱস্থাৰ সংস্কাৰ আৰু পুৰ্নবিন্যাস, সমাজ-ইতিহাস আৰু প্ৰমূল্যবোৰৰ পুনৰমূল্যায়ন আৰু প্ৰাচ্য-পাশ্চাত্যৰ সাংস্কৃতিক সংঘাতৰ পটভূমিত 'orientalism' আৰু 'Indology' ৰ ধাৰণাবোৰৰ উন্মেষৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ সময়ৰ সন্ধিক্ষণত। সচেতন আৰু বুদ্ধিদীপ্ত জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় সেই সমগ্ৰ আলোড়নকাৰী পৰিঘটনাবোৰৰ গতিবিধি লক্ষ নকৰাকৈ থকা নাছিল। তেখেতৰ ৰচনাত আমি সেই সময়ৰ প্ৰভাৱশালী চিন্তাবিদসকল যেনে মাৰ্ক্স-লেনিন, গান্ধী, ৰবীন্দ্ৰনাথ, কুমাৰস্বামী, শ্ৰীঅৰবিন্দ আদিৰ নাম উল্লেখ পাওঁ। এইক্ষেত্ৰত মাৰ্ক্স-লেনিন-গান্ধীৰ বিষয়ে অধিক আলোচনাৰ প্ৰয়োজন নাই কাৰণ, তেখেতৰ জীৱনাদৰ্শ আৰু ৰাজনৈতিক কৰ্মৰাশিতেই তেখেতসকলৰ প্ৰভাৱ ফটফটিয়াকৈ জিলিকি আছে। এহাতে গান্ধীৰ অহিংসাধৰ্মৰ স'তে যীশুৰ ত্যাগ আৰু বৌদ্ধ-জৈন পৰম্পৰাগত ভাবনাবোৰৰ সংশ্লেষণ ঘটাই, আনহাতে, মাৰ্ক্স লেনিনৰ মতাদৰ্শগত চিন্তাৰে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে সহিংস উপায় অৱলম্বনৰ পক্ষে মাত মাতি (লগতে কৃষ্ণতত্ত্বৰ ধাৰণাৰে) জ্যোতিপ্ৰসাদে অতি স্পষ্টভাৱে তেওঁবিলাকৰ প্ৰতি নিষ্ঠা প্ৰকট কৰিছে। সেয়েহে আমি দৃষ্টি নিবদ্ধ কৰিব লাগিব চিন্তাৰ ambiguity বে ভৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেই অৰ্ধ আলো-অৰ্ধছায়াময় চিন্তাৰ দিশটোলৈ। আমাৰ ধাৰণা, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই অৰ্ধ আলোছায়াময় ৰহস্যময় দিশটোৰ শিপা নিহিত আছে Orientalism আৰু Indology ৰ ধাৰণাপ্ৰসূত তৎকালীন ভাৰতীয় শিল্পচিন্তা আৰু কলা বিচাৰৰ পটভূমিত, যাৰ প্ৰধান

প্ৰভাৱশালী চিন্তাবিদ আছিল আনন্দকুমাৰ স্বামী, ই. ভি. হেভেলৰ আদিৰ দৰে ব্যক্তিসকল। এতিয়া প্ৰশ্ন হয়, ভাৰতবৰ্ষৰ প্ৰসংগত এই orientalismৰ পৰিভাষা কি? এডৱৰ্ড ছেইদৰ (Edward Said) মতে Orientalism পৰিভাষা নিৰ্মিত হয় পাশ্চাত্যৰ উপনিবেশবাদীসকলৰ দ্বাৰা এছিয়াভূমিৰ উপনিবেশ প্ৰতিষ্ঠা, শাসন-শোষণ, এছীয় সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন আৰু ব্যাখ্যা ইত্যাদি ঐতিহাসিক কাৰকবোৰৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত। সাধাৰণতে, এই ধাৰণাটি বিকশিত হয় পাশ্চাত্যৰ নিজস্ব সাংস্কৃতিক সত্তাৰ বিপৰীতে প্ৰাচ্যক এক প্ৰতিসত্তাৰূপে (অৰ্থাৎ পাশ্চাত্যসংস্কৃতি 'Self' আৰু প্ৰাচ্যতাৰ প্ৰতিৰূপ 'other') নিৰ্ধাৰণ কৰাৰ প্ৰৱণতাটিৰ আধাৰত। সত্তা (self) প্ৰতিসত্তাৰ (other) এই দ্বন্দ্বমূলক binary বিভাজনত 'সত্তাৰ' স্থান সদায়েই উচ্চ! ক্ষমতা আৰু জ্ঞানভিত্তিক এক জটিল আন্তঃসম্পৰ্কীয় সমীকৰণে গঢ় দিয়া 'Politics of knowledge'ৰ আধাৰত, এনেদৰেই বৌদ্ধিক পৰিমণ্ডলত সৃষ্টি হয় অৰিয়েণ্টেলিজমৰ দৰে ধাৰণা য'ত 'উচ্চস্থানত' অৱস্থিত প্ৰভাৱশালী সাংস্কৃতিক সত্তাটিয়েই বিবেচনা কৰে "What the enslaved ought to be told about himself."

১৯ শতিকাৰ মাজভাগৰ উপনিবেশকালীন ভাৰতবৰ্ষৰ সামাজিক-বৌদ্ধিক-ৰাজনৈতিক পৰিমণ্ডলত অজস্ৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ঘটনা-পৰিঘটনাৰ প্ৰতিচ্ছেদন ঘটিবলৈ ধৰে। এই ক্ষেত্ৰত, জে. এছ. মিল., হেগেল, লুই ৰেণ্যু', মেক্সম্যুলাৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি এ. ডি. আৰ হৰ্নেল, ই. ভি. হেভেল, আনন্দ কুমাৰ স্বামী আদিলৈকে ভাৰততত্ত্ববিদসকলৰ প্ৰাচীন ভাৰতীয় শাস্ত্ৰ-সাহিত্য সংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণ, সংস্কৃত আৰু জাৰ্মান আদি ভাষাৰ মূলগত সাদৃশ্য সম্পৰ্কীয় ধাৰণা, আৰ্যসংস্কৃতিৰ শ্ৰেষ্ঠতা সম্পৰ্কীয় ধাৰণা, ইত্যাদিবোৰ বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। মনকৰিবলগীয়া কথা যে সিংহভাগ পাশ্চাত্যৰ ভাৰততত্ত্ববিদৰ ভাৰতীয় সভ্যতা-সংস্কৃতি আৰু শিল্পকলা সম্পৰ্কে প্ৰাথমিক দৃষ্টিভংগী আছিল একধৰণৰ bias আৰু stereotypical মনোভংগী। তেওঁবিলাকৰ দৃষ্টিত ভাৰতীয় সভ্যতা হৈছে — "স্থিৰ, অপৰিবৰ্তনশীল, গতিহীন" (Eternal-static-stagnant)। কোনোধৰণৰ আধুনিক চিন্তাৰ পৰশ নলগা এনে 'Primitive', 'Exotic' সংস্কৃতিৰ প্ৰতি স'ততে পৰিলক্ষিত হৈছিল নীচাত্মিক মনোভাৱ।* ভাৰতীয় সংস্কৃতি-সভ্যতা-দৰ্শনৰ অন্যান্য বৈশিষ্ট্যবোৰ আওকাণ কৰি একমাত্ৰ বিশেষ গুৰুত্ব আৰোপ কৰা দিশটো আছিল ভাৰতীয় আধ্যাত্মবাদ (Spiritualism)। পাশ্চাত্যৰ সাংস্কৃতিক-উপনিবেশবাদী চিন্তাৰ প্ৰভাৱত আনকি ভাৰতীয় ভাৰততত্ত্ববিদসকলেও এই ধাৰণাটোৰ প্ৰতিয়েই সম্পূৰ্ণৰূপে দৃষ্টি কেন্দ্ৰীভূত কৰাটো পৰিলক্ষিত হয়। উদাহৰণস্বৰূপে 'Nationalistic minded' ইউৰোপীয় পণ্ডিতসকল যেনে এনি বেচান্ত, ৰ'মা ৰ'লা, কাউণ্ট পেইচাৰিলং আদিৰ প্ৰভাৱত ভাৰতীয় প্ৰেক্ষাপটত সক্ৰিয় ভূমিকা পালন কৰা 'Theosophical society' ইত্যাদি সংগঠন আৰু পণ্ডিতসকল। এইক্ষেত্ৰত উল্লেখযোগ্য আইৰনিটো হ'ল যে, যদিও আপাতদৃষ্টিত ভাৰতীয় নন্দনতত্ত্ববিদসকল অথবা নিৰপেক্ষ ইউৰোপীয় ভাৰততত্ত্ববিদসকলৰ উপনিবেশতাবাদী শাসকযন্ত্ৰৰ স'তে আদৰ্শগত সংঘাত আছিল, কিন্তু বহুক্ষেত্ৰত তেওঁবিলাকৰ ৰাজনৈতিক আৰু বৌদ্ধিক প্ৰত্যাবৃত্তি নিয়ন্ত্ৰিত হৈছিল Orientalismৰ দৰে পাশ্চাত্যবাদী সাংস্কৃতিক প্ৰভুত্বৰ চৰ্তসাপেক্ষেই। পাশ্চাত্যৰ 'Rationalistic' দৃষ্টিৰে 'আধ্যাত্মবাদী' প্ৰাচ্যক তেওঁবিলাকৰ প্ৰতিৰূপ সত্তা (other) ৰূপে বিচাৰ কৰাৰ প্ৰৱণতাক সমালোচনাত্মক যুক্তিনিৰ্ভৰকৈ প্ৰতিহত

কবিবলৈ যোৱা আনন্দকুমাৰ স্বামীৰ দৰে বিখ্যাত ভাৰততত্ত্ববিদ আৰু নন্দনতাত্ত্বিকৰ যুক্তি-চিন্তাক অৱশেষত এনে পৰিস্থিতিগত ironyৰ ফলত, একেই পাশ্চাত্ত্যবাদী দৃষ্টিভংগীয়ে গ্ৰাস কৰাৰ দ্বন্দ্বাত্মক অৱস্থা এটিৰ সৃষ্টি হৈছিল। অৰ্থাৎ পাশ্চাত্ত্যৰ প্ৰাচ্যৰ প্ৰতি নীচাত্মিক দৃষ্টিৰ প্ৰত্যুত্তৰত প্ৰাচ্যতত্ত্ববিদসকলে পাশ্চাত্ত্যৰ terms and condition ৰ স'তে খাজ খোৱাকৈ যুক্তি তৈয়াৰ কৰিছিল। উদাহৰণস্বৰূপে Christianity ৰ একেশ্বৰবাদী চিন্তাই হিন্দুধৰ্মৰ নানাপন্থী বিশ্বাসবোৰক 'irrational' বুলি একেআষাৰে নস্যাৎ কৰাৰ উত্তৰত যোৱা শতিকাটোৰ প্ৰাচ্যতত্ত্ববিদসকলে খ্ৰীষ্টিয় চিন্তা-দৰ্শনৰ স'তে খাপ খোৱাকৈ শংকৰাচাৰ্যৰ অদ্বৈত ব্ৰহ্মৰ ধাৰণাক নতুনধৰণে ব্যাখ্যা কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। ভালকৈ ফঁহিয়াই চালে স্বামী বিবেকানন্দৰ ভাৰতীয় দৰ্শনৰ ব্যাখ্যাও খ্ৰীষ্টিয় ধৰ্ম আৰু পাশ্চাত্ত্যৰ 'যুক্তিবাদ' (Rationalism) তথা আধুনিকতাবাদী চিন্তাৰে সংশ্লেষিত এক পুনৰ্নিৰ্মাণহে। এই সমগ্ৰ বৌদ্ধিক আবহাৱাৰ প্ৰভাৱত এনে পৰিস্থিতিগত আইৰণিৰ দ্বন্দ্বাত্মক অৱস্থাটিত জ্যোতিপ্ৰসাদো উপনীত হৈছিল নেকি? কুমাৰস্বামীৰ শিল্পদৰ্শনৰে অনুপ্ৰাণিত যেন বোধ হোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তাত সেইবাবেই আমি আৰ্যসংস্কৃতিৰ শ্ৰেষ্ঠতাৰ ধাৰণা অথবা ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰকৃতস্বৰূপক আধ্যাত্মবাদীৰূপে প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰৱণতাটি প্ৰত্যক্ষ কৰো নেকি? অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আৰ্য-অনাৰ্য (অসুৰ) সংস্কৃতিৰ আলোচনাত কোনোধৰণৰ ৰাজনৈতিক দুৰাভিসন্ধি পৰিস্ফুট হোৱাৰ প্ৰশ্নই নুঠে। অসুৰ সংস্কৃতিৰ শৈল্পিক প্ৰাচুৰ্য, বৈজ্ঞানিক-বৌদ্ধিক বিচক্ষণতাৰ কথা তেওঁ বিশেষভাৱে উল্লেখ কৰিছে। কেৱল আৰ্যসভ্যতাত পৰিস্ফুট 'আধাত্মবাদৰ' বাবেই অসুৰ সভ্যতাৰ তুলনাত তেওঁবিলাক শ্ৰেষ্ঠ বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে মত পোষণ কৰিছে। দৰাচলতে গভীৰভাৱে মন কৰিলে আমি লক্ষ কৰো যে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পচিন্তাত, তৎকালীন ভাৰতীয় নন্দনতাত্ত্বিকধাৰণাবোৰৰ প্ৰভাৱশালী বাগ্‌ধাৰাটিৰেই অনুৰণন ঘটিছে। হৃদয়েৰে অথবা ভাবাদৰ্শৰে কাহানিও সমাজৰ কোনো বিশেষ প্ৰতিপত্তিশালী সুবিধাবাদী শ্ৰেণীৰ সংস্কৃতিক পৃষ্ঠপোষণ নকৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে সেইসময়ৰ আন বহুতো পণ্ডিতৰ দৰেই এই সত্য অনুধাৱন কৰাত অসমৰ্থ হৈছিল যে 'আৰ্যসংস্কৃতি শ্ৰেষ্ঠতা' অথবা 'ভাৰতীয় আধ্যাত্মবাদ' জাতীয় ধাৰণাবোৰ বহুক্ষেত্ৰত একো একোটা ঐতিহাসিক প্ৰেক্ষাপটৰ সমাজতাত্ত্বিক পৰিস্থিতি আৰু প্ৰভাৱশালী মহলৰ (The dominant group in the politics of knowledge) ৰাজনৈতিক-জ্ঞানতাত্ত্বিক জটিল সমীকৰণৰ আধাৰত একোটা 'Construct' ৰূপে গঢ় লৈ উঠে। অৱশ্যে, ইতিহাস সমীক্ষাৰ এনে নতুন প্ৰণালী, অথবা বীক্ষণ আৰু ব্যাখ্যাৰ বাবে আধুনিক ইতিহাসচেতনালব্ধ যুক্তিনিষ্ঠ বৈজ্ঞানিক পদ্ধতিবোৰ (New or critical Historyৰ অন্তৰ্গত) যথেষ্ট নতুন অভিযোজনা; ই সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমাৰ এক dialectical প্ৰক্ৰিয়াৰে যোৱা দুটিমান দশকতহে উদ্ভাৱিত আৰু ব্যৱহৃত হৈছে আৰু সেই বাবেই বহুতো পণ্ডিতৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদেও তৎকালীন সময়ৰ শৈল্পিক ধাৰণাবোৰকেই প্ৰতিধ্বনিত কৰি গৈছে। সেয়েহে, সাম্প্ৰতিকসময়ৰ Vantage point ৰে তেওঁৰ শিল্পচেতনাৰ বস্তুনিষ্ঠ আলোচনা আগবঢ়াবলৈ যাওঁতে আমি সেইকথাবোৰ মনত ৰাখিব লাগিব। কাৰণ, বস্তুনিষ্ঠ পৰ্যালোচনা কৰাৰ অৰ্থ তেওঁৰ আদৰ্শনিষ্ঠাক হেয় প্ৰতিপন্ন কৰাটো নহয়, বৰঞ্চ সময় আৰু পৰিস্থিতিত আইৰণি আৰু সীমাবদ্ধতাবোৰক অনুধাৱন কৰাটোহে। যাক দেৰিদাই ক'বৰ দৰেই— "A scholar's text contains its own contradictions and that a 'once-for-all-fixed' meaning cannot be acceptable."

যেতিয়া কোনো এক দেশ-জাতি-সংস্কৃতি উপনিবেশিক শাসনৰ গৰাহৃত পৰে, তেতিয়াই সেই সমাজৰ জনচেতনাত কেতবোৰ লক্ষণ ফুটি উঠে। স্বকীয় জাতিসত্তা, ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰা তথা কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি তেওঁলোক হৈ পৰে গভীৰভাৱে আগ্ৰহী (Renewed interest)। কেতিয়াবা এক তীব্ৰ obssessive ৰূপ ধাৰণ কৰা এনে আবেগসিক্ত আগ্ৰহে দৰাচলতে, উপনিবেশকাৰী শাসনযন্ত্ৰই নিঃশেষিত কৰিব বিচৰা অস্তিত্ব আৰু সাংস্কৃতিক আগ্ৰাসনৰ বিপক্ষে একধৰণৰ হস্তক্ষেপনাত্মক প্ৰত্যাবৃত্তি আৰু অস্তিত্বৰক্ষাৰ সংগ্ৰামৰ অস্ত্ৰৰূপে পৰিগণিত হয়। এক সামগ্ৰিক সামাজিক-ৰাজনৈতিক জনচেতনা-জনজাগৰণ আৰু স্বাধীনতাৰ দুৰ্জেয় আকাংক্ষাই সৃষ্টি কৰে ইতিহাস-ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰাৰ এক পুনঃসৃজন আৰু পুনৰ্বিন্যাসৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ; য'ত 'অতীত' হৈ পৰে 'constructed' তথা 'imagined' আৰম্ভ হয় নতুন সময় আৰু পৰিস্থিতিৰ স'তে পৰম্পৰাৰ্ এক reappropriation অৰ। আনহাতে আকৌ সাংস্কৃতিক-ৰাজনৈতিক অস্তিত্ব বজাই ৰখাৰ স্বাৰ্থত এনেধৰণে পৰম্পৰাৰ পুনৰ্নিৰ্মাণ কৰিবলৈ যোৱাৰ প্ৰক্ৰিয়াত আৰম্ভ হয় আধুনিকতা আৰু পৰম্পৰাৰ মাজৰ দ্বন্দ্ব-বিৰোধ আৰু এই বিপৰীতধৰ্মী প্ৰবাহৰ এক সংশ্লেষণাত্মক পৰিভাষা নিৰ্মাণৰ এক প্ৰত্যাহ্বান। সেইবাবেই অতীত-পৰম্পৰা নিৰ্ভৰ এক সাংস্কৃতিক পৰিচয় অব্যাহত ৰখাৰ দায়বদ্ধতা আৰু সমান্তৰালভাৱে তৎকালীন সময়োপযোগী চিন্তা তথা ভৱিষ্যতৰ প্ৰতি দ্ৰুতগতিত ধাৱমান সমাজ-জীৱনৰ বাগ্ধাৰাবোৰত সমানেই অংশগ্ৰহণৰ তাড়ণাই সৃষ্টি কৰে এক জটিল পৰিস্থিতিৰ। আৰু স্বাভাৱিকতেই বৌদ্ধিকমহল নিমগ্ন হয় এক মধ্যমপন্থাৰ সন্ধানত। সৰ্বোপৰি বহুজাতিক-বহুভাষিক আৰু অজস্ৰ সাংস্কৃতিক প্ৰবাহৰ প্ৰতিচ্ছেদনত গঢ় লৈ উঠা একোটা ভূখণ্ডক ঐক্যবদ্ধ কৰিবৰ বাবে প্ৰয়োজন হয় এক সুসংবদ্ধ একীভূত (unified) সাংস্কৃতিক পৰিভাষাৰ, যি ৰাষ্ট্ৰচেতনা আৰু ৰাজনৈতিক জাগৰণৰ আধাৰপৃষ্ঠৰূপে অথবা চালিকা শক্তিৰূপে পৰিগণিত হ'ব পাৰে। ই হৈ পৰে অন্য এক প্ৰত্যাহ্বান।

কুমাৰস্বামী অথবা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে সচেতন আৰু সমাজিকভাৱে দায়বদ্ধ ব্যক্তিয়েও তেনে প্ৰত্যাহ্বানৰ মুখামুখি হৈছিল আৰু তাক অতিক্ৰমণৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। আৰু সেইবাবেই তেওঁলোকে হয়তো তৎকালীন সময় আৰু পৰিস্থিতি বা এককথাত ক'বলৈ গ'লে এটি নিৰ্দিষ্ট যুগৰ সীমাবদ্ধতাক অতিক্ৰম কৰিব পৰা নাছিল। কিন্তু তেওঁলোকে যি কৰিছিল সেয়া সময় আৰু পৰিস্থিতিৰ দাবীদাৱাত অতি নিষ্ঠাসহকাৰে কৰিছিল আৰু সেই প্ৰক্ৰিয়াত সময়সাপেক্ষ Pitfall বোৰৰ গৰাহৃত পৰিছিল।

অইন বিচ্ৰেই চাওক, অসমৰ শিল্পকলাৰ পৰিমণ্ডলৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অস্তিত্ব আছিল একক আৰু অনন্য। তেওঁৰ অবিহনে অসমৰ শিল্পচিন্তাৰ জগতখনত এক গভীৰ শূন্যতা বৈ গ'লহেঁতেন। কাৰণ সেইজন জ্যোতিপ্ৰসাদেই আছিল যি অসমৰ সাংস্কৃতিক স্বকীয়তাক চিনি পাবলৈ শিকাইছিল। তেৱেঁই আছিল সেই শৈল্পিকদূৰদৃষ্টিসম্পন্ন পুৰুষ যি অসমৰ জনসংস্কৃতিৰ লোকজ ঐশ্বৰ্যৰ বিষয়ে আত্মসচেতনতা জগাই তুলিছিল। তেখেতৱেই আছিল সেই আধুনিক কলাবীক্ষণৰ ক্ষমতা যি নামঘৰৰ স্থাপত্যৰ মাজত বিচাৰি পাইছিল আধুনিক ভাবিষ্যিক (futuristic) শৈলী অথবা মণিকূটৰ গুৰুআসনৰ 'symbolic' আৰু 'cubic' ৰূপকল্প। (অৱশ্যে এইক্ষেত্ৰত তেখেতে মণিকূটৰ গুৰু আসনত দেখা পোৱা impressionistic বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে

বিতৰ্কৰ থল আছে।) সৰ্বোপৰি জ্যোতিপ্ৰসাদ অসমৰ শিল্পচিন্তাৰ আধুনিক পৰিক্ৰমাটিৰ আৰম্ভণি বিন্দু।

পৰিশেষত এটা কথা মনত ৰখা প্ৰয়োজন। জ্যোতিপ্ৰসাদ মূলতঃ আছিল এজন শিল্পী। সৃজনশীলতাৰ বহুকেইটি মাধ্যমতে সমানে পাৰদৰ্শিতা প্ৰদৰ্শন কৰা শিল্পীজনৰ জীৱন আৰু কৰ্ম উৎসৰ্গিত হৈছিল সমাজ আৰু জনজীৱনৰ মংগলকাৰী বিভিন্ন কাৰ্যসূচীত। কুমাৰস্বামী অথবা শ্ৰীঅৰবিন্দৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে কেবলমাত্ৰ ভাৰততত্ত্ব অথবা নন্দনতত্ত্বৰ সাধনাতে একাণপতীয়াকৈ নিমগ্ন থকা নাছিল। অৰ্থাৎ এজন গৱেষণাকাৰী পণ্ডিতৰ সলনি তেওঁৰ ভূমিকা আছিল মূলতঃ এজন শিল্পী আৰু শিল্পৰসিকৰ। অথচ, শিল্পচিন্তা আৰু কলাবিচাৰৰ প্ৰতি যি যৎসামান্য মনোযোগ তথা মননত তেওঁ নিমগ্ন হৈছিল, তাতেই তেওঁৰ চিন্তাৰ গভীৰতা আৰু দৃষ্টিসম্পন্নতা পৰিস্ফুট হৈছিল। কেৱলমাত্ৰ নন্দনচিন্তাকেই একনিষ্ঠভাৱে তেখেতৰ অধ্যয়নক্ষেত্ৰৰ বিষয়ৰূপে বাচি লোৱাহেঁতেন জ্যোতিপ্ৰসাদ যে এজন অতি বিশিষ্ট নন্দনতাত্ত্বিক আৰু কলাবিচাৰক হৈ উঠিলহেঁতেন সেই বিষয়ে সন্দেহ নাই। ❐

টোকা ঃ

১। এইক্ষেত্ৰত জিনিয়াছ শব্দটিৰ এক বিশেষ ঐতিহাসিক তাৎপৰ্য আছে। ৰেনেচাঁকালীন শিল্পী লিওনাৰ্ড দ্য ভিন্সি, মাইকেলেঞ্জেলো, ৰাফায়েল আদিৰ অসাধাৰণ সৃজনীশক্তি আৰু শিল্পপ্ৰাচুৰ্যক প্ৰত্যক্ষ কৰি অনিৰ্বচনীয় বোধাতীত শিল্পসত্তাৰ এক অতিপ্ৰাকৃতৰূপ 'জিনিয়াছ'ৰ ধাৰণাটি গঢ় লৈ উঠে। আত্মাৰ মূল্যৰ বিনিময়ত চয়তানৰ সাধুতা আৰু ভায়োলিনৰ অপূৰ্ব সুৰ-মূৰ্ছনা লাভ কৰা পাগ্‌নিনিৰ কাহিনীৰ দৰে অজস্ৰ পুৰাণকল্পতো এনে ভাববাদী ধাৰণাৰ বেশ লাগি আছে। এইদৰে দেৱদূত-চয়তানৰ সংমিশ্ৰিত ৰূপকল্পৰ লগতে শিল্পীসকলৰ কেতবোৰ অতিনাটকীয় Performance এ শিল্পসত্তাৰ এক বিশেষ সংজ্ঞা বা পৰিভাষা গঢ় দিয়ে, যি শিল্পীৰ জিনিয়াছ সত্তাৰ প্ৰতিভূ হৈ পৰে। এইক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্যনন্দনতত্ত্বৰ পিতৃপুৰুষ স্বৰূপ জাৰ্মান দাৰ্শনিক ইমানুৱেল কাণ্টৰ ৰচনা **'Art and Genius'** বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। **(Critique of judgement, trans. James Creed Meredith, Oxford, Clarendon Press, 1952)**

(২) এনে ভাববাদিতাৰ আঁৰত কেতবোৰ সামাজিক উপাদানৰ ভূমিকা আছে। ১৭শ শতিকাৰ পৰাই কাৰুশিল্প আৰু বৈজ্ঞানিক অধ্যয়নক্ষেত্ৰবোৰৰ বিভাজন-পৃথকীকৰণৰ প্ৰক্ৰিয়া আৰম্ভ হৈছিল— যাৰ বাবে কলা আৰু গণিতৰ ঐক্যৰূপতাৰ দৰে ধাৰণাবোৰ বৰ্তি থকাটো অসম্ভৱ হৈ পৰিছিল। অষ্টাদশ শতিকাৰ যুক্তিৰ যুগত (Age of Reason) ধৰ্মনিৰপেক্ষকৰণে ব্যক্তি-চেতনাৰ এক নৱউন্মেষ ঘটালে। যেন ঈশ্বৰ পৰিত্যক্ত স্থান পূৰাবলৈ আগুৱাই আহিল মানুহ। নেপোলনীয় উত্তৰ-বৈপ্লৱিক কালত ৰজাঘৰ, গীৰ্জা আদিৰ দৰে পৃষ্ঠপোষণৰ প্ৰতিষ্ঠানবোৰৰ ক্ৰমশঃ পতনৰ বাবে শিল্পীসকল ৰাজনৈতিক-অৰ্থনৈতিক নিৰাপত্তাহীনতাত ভুগিবলৈ লয়। কোনো আঢ্যৱন্ত লোকৰ চ'ৰাঘৰত সজাবলৈ দিয়া কমিশ্যন-কৰ্ম যেনে কোনো লেণ্ডস্কেপ বা প্ৰতিকৃতিয়ে শিল্পীমনৰ সৃজনশীল অভীসাৰ তাড়ণাক পূৰাবলৈ সক্ষম নোহোৱাত কলা-পৰিমণ্ডল সীমাবদ্ধ হৈ পৰে। প্ৰকৃততে ইউৰোপ বা পৰৱৰ্তীকালৰ আমেৰিকাৰ মেট্ৰ'পলি অঞ্চলত গঢ় লৈ উঠা নিবনুৱা শিল্পীদলৰ কলনিবোৰৰ আৰম্ভণি এই সময়ছোৱাতেই। সেই সময়তেই হেন্‌ৰি মাৰ্জাৰে এখনি অপেৰাত এটি অস্থিৰ অথচ বৰ্ণময় শিল্পীচৰিত্ৰৰ সৃষ্টিৰ মাজেৰে (১৮৪৩) বহল প্ৰচলিত

শব্দ 'বহেমেৰেৰ' প্ৰথম প্ৰয়োগ কৰে। পৰম্পৰাগত সমাজ-ব্যৱস্থা আৰু চিন্তাৰ বিপৰীতে থিয় দি বস্তুবাদী আকাংক্ষাক হেলাবঙে নেওচা বোহেমিয়ান শিল্পীৰ এই ধাৰণাত ধ্ৰুপদী সাহিত্যৰ কোনো চৰমাদৰ্শৰ বাবে জীৱন নিৰ্বাহ কৰা ধৰ্মীয় মহানায়কৰ ইমেজ নিহিত আছে— যি চৌপাশৰ স্থূলতা-কদৰ্যতা, কপটতা আদিৰ পৰা মুক্ত একোজন নিঃসংগ যোদ্ধা। চোঁজা-মান্যৌ আদিৰ দৰে শিল্পীৰ চৰিত্ৰায়নেৰে এমিল জ'লাৰ 'The Masterpiece' আদিৰ দৰে সাহিত্যই শিল্পী বা স্ৰষ্টাৰ এই বিশেষ জনপ্ৰিয় মিথটি গঢ়াত অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা ল'লে। Non-conformist বিদ্ৰোহী শিল্পীৰ এনে মিথত শিল্পী হৈ পৰিল বুৰ্জোৱা শ্ৰেণীৰ প্ৰতিৰূপ এক অন্যসত্তা। তথাকথিত বুৰ্জোৱা নম্ৰতা-শ্লীলতা আদিৰ দৰে ধাৰণাবোৰৰ বিৰুদ্ধে অশালীন কথাকাণ্ডৰ (The fauve, The wild Beast আদি দলবোৰ) মাজেৰে সমাজ-জীৱনৰ এক নতুন চৰ্যা-প্ৰণালীক ৰূপ দিবলৈ বিচাৰিলে। মধ্যবিত্ত ৰুচিসম্পন্নতাক এনেদৰে নস্যাৎ কৰি সৌন্দৰ্যবোধ আৰু জ্ঞানতত্ত্বৰ নতুন কাঠামো নিৰ্মাণ কৰিবলৈ যাওঁতে সমাজ-জীৱনৰ কঠোৰ সমালোচনা নিন্দাৰে তেওঁলোক যেন একধৰণৰ উচ্চাত্মিকাবোধতে আচ্ছন্ন হৈ পৰিল! আশ্চৰ্যজনকভাৱে মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ তাক প্ৰতিহত কৰাৰ চেষ্টা পৰিলক্ষিত হোৱা নাছিল। বুৰ্জোৱা মধ্যবিত্তৰ চিন্তাৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিওঁতে কিন্তু শিল্পীসকলে সৰ্বহাৰা জনসাধাৰণৰ কাষ চাপি যোৱা নাছিল। সামাজিক ৰাজনৈতিক আন্দোলনবোৰতো তেওঁলোকৰ ভূমিকা আছিল নগণ্য। বৰঞ্চ বোহেমিয়ান শিল্পীসকলে নিজকে 'eccentric' বুলি ঘোষণা কৰি সেই ইমেজৰ সাঁচত কেতবোৰ উদ্ভট কথা-কাণ্ড কৰিবলৈ যোৱাৰ ফলত শিল্পী আৰু 'অ-শিল্পী' সৰ্বসাধাৰণৰ মাজৰ দ্বিভাজনগত (dichotomy) ৰেখাডাল অধিক প্ৰকট হৈ উঠিবলৈ লয়।

(৩) স্থানীয় সংস্কৃতি-ঐতিহ্য-পৰম্পৰাগত স্বকীয়তাৰ স'তে সমসাময়িক অত্যাধুনিক চিন্তা-চৰ্চাক সংশ্লেষিত কৰি এক বিশেষ সমন্বয়তাত্মক শিল্পদৰ্শনৰ অভিনিৰ্মাণৰ প্ৰচেষ্টাকে indegenismৰ মূল আদৰ্শৰূপে গণ্য কৰা হয়। ভাৰতীয় চিত্ৰকলাৰ পৰিমণ্ডলত যোৱা শতিকাৰ (বিংশশতিকা) সত্তৰ দশকত এই শিল্প ধাৰণাই বিশেষ তাত্ত্বিক গভীৰতা আৰু সম্প্ৰসাৰণ লাভ কৰে। এই ক্ষেত্ৰত বৰোডাৰ পৰা প্ৰকাশিত আৰু ভূপেন খক্কড় আৰু গোলাম শ্বেইখ সম্পাদিত 'বৃশ্চিক' নামৰ আলোচনীখনিৰ বিশেষ ভূমিকা আছিল। তীক্ষ্ণধী সমালোচক গীতা কাপুৰেও এই ধাৰণাৰ সম্পৰ্কে সেই আলোচনীত অতি জ্ঞানগৰ্ভ আলোচনা আগবঢ়াইছিল।

(৪) আঁভা-গাৰ্ডৰ পৰিভাষা সম্পৰ্কে বিবিধ বিতৰ্ক চলি আহিছে। Renato Poggioli, Peter Bürgerৰ পৰা আৰম্ভ কৰি Richard Murphy, Diana Crane লৈকে অনেক পণ্ডিতে এই বিষয়ে দ্বন্দ্বমূলক মত-ধাৰণা আগবঢ়াই আহিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰ্যালোচনাৰ ক্ষেত্ৰত এই বিতৰ্কসমূহ বিচাৰ্য হ'ব।

(৫) এইক্ষেত্ৰত ৰাজনৈতিক চিন্তা বুলি কওঁতে সমাজ বাস্তৱৰ সত্যসাপেক্ষে এক ব্যাপক অৰ্থাৰোপণ কৰা হৈছে— যি সমাজ চেতনাত ক্ষমতা-অৰ্থ-শ্ৰেণী-সংস্কৃতি ইত্যাদি বিবিধ সমাজতাত্ত্বিক Contexts বোৰৰ আন্তঃসম্পৰ্কীয় জটিল সমীকৰণত গঢ় লৈ উঠে। এই ধাৰণাৰ ক্ষেত্ৰত ফ্ৰেডেৰিক জেমছনৰ 'Political Unconscious' ৰ বিশ্লেষণটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

(৬) অৰিয়েণ্টেলিজম আৰু অন্যান্য ৰাজনৈতিক পৰিঘটনাৱলী আৰু তাৰ প্ৰেক্ষাপটত ভাৰতীয় শিল্পদৰ্শনৰ বিবিধ প্ৰসংগৰ বিষয়ে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আলোচনা আগবঢ়াইছে পাৰ্থ মিত্ৰৰ, তপতী গুহ, ৰতন পৰিমূৰ আদিৰ দৰে পণ্ডিত-গৱেষকে। এইক্ষেত্ৰত, তপতী গুহৰ 'Art and Nationalism' পাৰ্থ মিত্ৰৰ 'Indian Art' তথা 'Much Maligned Monsters' অথবা ৰতন পৰিমূৰৰ 'A critique of Ananda Coomaraswamy's Presupposition for a philosophy of Indian art' ইত্যাদি ৰচনাবোৰ উল্লেখযোগ্য। □

জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু গান্ধীবাদ

প্ৰসেনজিৎ চৌধুৰী

প্ৰস্তাৱনা

সত্যত অটল আস্থা নিছলা শৰীৰ
লুকাবলৈ একো নাই নঙঠা ফকিৰ।
দুখীয়াৰ দুখত বাকি হৃদয়-ৰুধিৰ
সৰ্বস্বান্ত হ'লা তুমি নঙঠা ফকিৰ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰম্বদেউতাক চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাদেৱে এইদৰেই ছন্দোবদ্ধ শব্দেৰে গান্ধীলৈ যাচিছিল উচ্ছ্বসিত শ্ৰদ্ধাৰ আন্তৰিক অৰ্ঘ। সাম্ৰাজ্যবাদবিৰোধী ৰাজনীতিৰ লগত চন্দ্ৰকুমাৰৰ পোনপটীয়া সংস্ৰৱ নাথাকিলেও প্ৰথমবাৰৰ বাবে অসমলৈ আহোঁতে গান্ধী তেওঁৰ ডিব্ৰুগড়ৰ ঘৰতেই আলহী হৈছিলহি। এই সময়ত চন্দ্ৰকুমাৰ গান্ধীৰ 'মোহন মন্ত্ৰত বশীভূত হৈ পৰিল', তেওঁৰ সাজ-পাৰতো আনকি গান্ধীৰ প্ৰভাৱ পৰিল ঃ চন্দ্ৰকুমাৰৰ মূৰত পাগুৰিৰ সলনি দেখা গ'ল গান্ধী-টুপী। (শশী শৰ্মাৰ চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ প্ৰতিভা, পৃষ্ঠা ১১৬-১১৭) ৰম্বদেউতাকৰ এই পৰিৱৰ্তনে সদ্য-যৌৱনপ্ৰাপ্ত সংবেদনশীল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনত এক আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰি গান্ধীৰ প্ৰতি সম্ভ্ৰম আৰু সন্ধিৎসাৰ জন্ম দিছিল বুলি অনায়াসে অনুমান কৰিব পাৰি। অৱশ্যে পাৰিবাৰিক প্ৰভাৱৰ উপৰি অন্যান্য কাৰণে জ্যোতিপ্ৰসাদ নিশ্চয় গান্ধীৰ প্ৰতি বিশেষভাৱে অনুৰক্ত হৈ পৰিছিল। অসমৰ নিকট অতীতৰ বুৰঞ্জীৰ পৰা আমি জানিব পাৰো যে গান্ধীৰ প্ৰথম ভ্ৰমণৰ পিছত অসমৰ ৰাজনৈতিক বাতাবৰণ সলনি হৈ গৈছিল প্ৰভূতভাৱে। এই সময়ছোৱাত সৰ্বভাৰতীয় স্বাধীনতা আন্দোলনৰ লগত অসমীয়াৰ সংযোগ দ আৰু দৃঢ় হ'ল। আন দহজন দেশপ্ৰেমিকৰ দৰে গান্ধীয়ে নেতৃত্ব দিয়া অসহযোগ আন্দোলনত জপিয়াই পৰিল তৰুণ জ্যোতিপ্ৰসাদ। এই কাৰ্যই নিশ্চয় গান্ধী-দৰ্শনৰ কাষ চপাই আনিলে জ্যোতিপ্ৰসাদক। পৰৱৰ্তীকালত অধ্যয়ন আৰু অভিজ্ঞতাৰ ওপৰত ভেজা দি গান্ধী-দৰ্শনৰ ভিতৰ চ'ৰালৈ সোমাই গ'ল সৌন্দৰ্যানুসন্ধানী জ্যোতিপ্ৰসাদ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱনত গান্ধীৰ প্ৰভাৱ আৰু প্ৰেৰণা কেৱল ৰাজনৈতিক আন্দোলনৰ ক্ষেত্ৰতেই আবদ্ধ আছিল বুলি ক'লে ভুল কোৱা হ'ব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যি সংস্কৃতি-দৰ্শন, যাৰ প্ৰকাশ আমি তেওঁৰ বিভিন্ন ৰচনাত পাওঁ, তাৰ স'তে গান্ধীবাদৰ গভীৰ সম্বন্ধ কোনেও অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰে। এই দিশটোৰ বিষয়ে অৱশ্যে এতিয়ালৈকে তথ্যনিষ্ঠ আৰু বিতং আলোচনা হোৱা নাই। কেৱল আলোচনা নোহোৱাই নহয়, কোনো কোনো পণ্ডিতে এই দিশটোৰ ওপৰত

একেবাৰে গুৰুত্বই দিব নিৰ্বিচাৰে যেন লাগে। দৃষ্টান্ত হিচাপে আমি ১৯৮১ চনত প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ মুখ্য সম্পাদক সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱৰ 'ভূমিকা'ৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰো। 'জ্যোতিদৰ্শন'ৰ পৰিচয় দিওঁতে 'ভূমিকা'ত শৰ্মাদেৱে এবাৰো গান্ধীৰ নাম উল্লেখ কৰা নাই। অথচ গান্ধীৰ ভাৱধাৰাৰ ওচৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ কিমান ঋণী সেই কথা ৰচনাৱলীত সন্নিবিষ্ট ভাষণসমূহ বা অন্যান্য ৰচনাবোৰ ওপৰে ওপৰে পঢ়িলেও বুজিব পাৰি। এইখিনিতে উনুকিয়াই থোৱা উচিত হ'ব যে জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ পৰৱৰ্তী সংস্কৰণত মুখ্য সম্পাদক শৰ্মাদেৱে জ্যোতিপ্ৰসাদ যে মাৰ্ক্সবাদী নাছিল সেই কথা সাব্যস্ত কৰিবলৈ কেইবাটাও বাক্য পুৰণি 'ভূমিকা'ত নতুনকৈ যোগ দিছে। (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ, ভূমিকা ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পৃঃ ২৯) পিছে সুযোগ থকা সত্ত্বেও এই নতুন সংযোজনত তেখেতে এবাৰো গান্ধীৰ নাম উচ্চাৰণ কৰা নাই।

১৯৬৪ চনত প্ৰবীণ মুক্তিযুঁজাৰু অমিয়কুমাৰ দাসদেৱে ৰাজনীতিৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ শীৰ্ষক এটি আলোচনা লিখে। গুৰুত্বপূৰ্ণ কিছু তথ্য থাকিলেও এই আলোচনাটিত জ্যোতিপ্ৰসাদক নিভাঁজ গান্ধীবাদী বুলি প্ৰমাণ কৰাৰ চেষ্টা জাজ্বল্যমান। বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া যে দাসদেৱে ১৯৪৫ চনলৈকেহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰাজনৈতিক জীৱনৰ বিৱৰণ দিছে। অৰ্থাৎ জীৱনৰ শেষ পৰ্বত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰাজনৈতিক চিন্তা-চৰ্চা যে ক্ৰমে গান্ধীবাদৰ পৰা কিছু আঁতৰি আহি সাম্যবাদৰ পিনে ঢাল খাইছিল তাৰ কোনো সম্ভেদ আমি দাসদেৱৰ লিখাটোত নাপাওঁ। সি বি কি নহওক উক্ত লিখাটোৰ শেষত দাসদেৱে এটি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ মন্তব্য দিছেঃ 'গান্ধীজীৰ আদৰ্শই তেওঁৰ (জ্যোতিপ্ৰসাদৰ) চিন্তাধাৰাৰ ভেটি আছিল।' (জ্যোতিপ্ৰতিভা, ৰূপালীম সাংস্কৃতিক সংস্থা, পৃষ্ঠা ৮৮) এই উক্তিত সত্যতা নিশ্চয় আছে। কিন্তু ই দৰাচলতে আংশিকভাৱেহে সত্য। কিয় আমি ইয়াক 'আংশিকভাৱেহে সত্য' বুলিছো তাৰ ব্যাখ্যা পোৱা যাব যদিহে আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধাৰাত থকা অ-গান্ধীবাদী/গান্ধীবাদ-বিৰোধী প্ৰৱণতা তথা বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে কিছু আলচ কৰো। বৰ্তমান নিবন্ধত, গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱৰ লগতে, এই স্বল্পালোচিত দিশটোৰ প্ৰতি আমি চকু দিম বুলি থিৰাং কৰিছো।

সৌন্দৰ্য-তত্ত্ব ঃ প্ৰবৃত্তি, পৰমেশ্বৰ আৰু অন্যান্য প্ৰসংগ

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যি সংস্কৃতি-দৰ্শন তাৰ কেন্দ্ৰবিন্দুত আছে মানুহৰ সৌন্দৰ্য-সাধনা। সংস্কৃতিক সংজ্ঞায়িত কৰোতেও তেওঁ মানুহৰ কান্তি-চেতনাৰ ওপৰত দিছে সৰ্বাধিক গুৰুত্ব ঃ 'সুন্দৰ পূজাই হৈছে কৃষ্টি বা সংস্কৃতি।' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৯৬) শিল্পীৰ পৃথিৱী শীৰ্ষক সুপ্ৰসিদ্ধ ভাষণত জ্যোতি প্ৰসাদে মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ উৎস আৰু বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে চমুকৈ বেচ চিত্তাকৰ্ষক কিছু কথা কৈছে। সহজাত স্পৃহাৰ তাড়নাত আদিম মানুহে কেনেকৈ সুন্দৰৰ আৰাধনা আৰম্ভ কৰিলে তাৰ বিৱৰণ দি তেওঁ এইদৰে লিখিছে ঃ "সৌন্দৰ্য, ভালপোৱা আৰু সৌন্দৰ্যলৈ স্পৃহাও তাৰ গাতেই আছিল লাগি— পেটৰ ভোকপিয়াহৰ দৰেই তাৰ এই স্বাভাৱিক সৌন্দৰ্য মুগ্ধতা— সৌন্দৰ্যমুগ্ধতা সৌন্দৰ্যৰ বাবে হেঁপাহ— এই হেঁপাহতেই আছিল সংস্কৃতিৰ নীহাৰিকাৰ ৰূপ।

এই হেঁপাহৰ বাবেই মানুহ পশুতকৈ হ'ল বেলেগ। এনেয়ে মানুহে পশুৰে একে। কৃষ্টি-সংস্কৃতিয়ে তাক কৰিলে বেলেগ।" (উক্ত গ্ৰন্থ ঃ৪১৯-২০) তাৰ মানে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিত সৌন্দৰ্য-হেঁপাহৰ বাবেই পশুত্বৰ পৰা মানুহৰ উত্তৰণ ঘটিল ঃ কান্তি-চেতনা মনুষ্যত্বৰ অচ্ছেদ্য অংগ। উল্লেখযোগ্য যে এই প্ৰসংগত গান্ধীৰ মত কিছু বেলেগ। তেওঁৰ মতে মনুষ্যত্বৰ আধাৰ অহিংসাহে ঃ "Man is mere animal without it." (**Hindu Dharma,** M.K. Gandhi, পৃঃ ১৩৬) গান্ধীৰ ধ্যান-ধাৰণাবোৰ অলপ ফঁহিয়াই চালে এই কথা স্পষ্ট হৈ পৰে যে মনুষ্যত্বৰ সংজ্ঞা নিৰূপণ কৰোঁতে গান্ধীয়ে কেৱল অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ ওপৰতহে গুৰুত্ব দিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে কিন্তু বহিঃসংস্কৃতিক একাষৰীয়াকৈ থৈ মানুহৰ মনুষ্যত্বমুখী উত্তৰণৰ ইতিহাস কেতিয়াও বিচাৰ কৰা নাই।

আমি **শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ** পৰা বুটলি অনা সৌন্দৰ্য-চেতনা সম্পৰ্কীয় ওপৰৰ কথাখিনি ভালকৈ পঢ়িলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাববাদী দৃষ্টিভংগীৰ উমান পোৱা যায়। জ্যোতিপ্ৰসাদে আদিম মানুহৰ যি প্ৰবৃত্তিভিত্তিক, স্বতঃস্ফূৰ্ত আৰু নিৰ্ভেজাল সৌন্দৰ্য-স্পৃহাৰ কল্পনা কৰিছে সি আচলতে অনৈতিহাসিক, কষ্টকল্পিত। কিয়নো "Art in the dawn of humanity had little to do with 'beauty' and nothing at all to do with any aesthetic desire." (**The Necessty of Art : A Marxist Approach**, E. Fischer, পৃঃ ৩৬) আমাৰ আলোচ্য বিষয়ৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই দৃষ্টিভংগীগত সীমাবদ্ধতাৰ বিষয়ে অধিক আলোচনা কৰাটো প্ৰাসংগিক নহ'ব।

মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ উন্মেষ-পৰ্বৰ ৰহস্যোদ্ধাৰ কৰিবলৈ গৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে **শিল্পীৰ পৃথিৱীত** কোৱা কথাকেইষাৰৰ দুটা দিশ আমাৰ বাবে বিশেষভাৱে প্ৰাসংগিক। এই দিশ দুটা হ'ল ঃ (১) সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি মানুহৰ যি হাবিলাস সি ভোক-পিয়াহৰ দৰেই প্ৰবৃত্তিজাত (২) মানুহৰ সৌন্দৰ্য-স্পৃহাৰ স'তে পৰমেশ্বৰ বা ঐশ্বৰিক শক্তি কোনো প্ৰকাৰেই জড়িত নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি-চিন্তাত নিহিত থকা এই দুটা ধাৰণাৰ স'তে জানো গান্ধীৰ চিন্তা সামঞ্জস্যপূৰ্ণ? প্ৰশ্নটো খুবেই গুৰুত্বপূৰ্ণ, কিয়নো ইয়াৰ উত্তৰ যদি নেতিবাচক হয়, তেন্তে বুজিব লাগিব যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বুনিয়াদী ধাৰণা কেতবোৰৰ লগত গান্ধীবাদ খাপ নাখায়।

জ্যোতিপ্ৰসাদে মানুহৰ প্ৰতি এক বিৰাট সন্মান যাচি গৈছে ঃ তেওঁৰ দৃষ্টিত সৌন্দৰ্যৰ সাধক মানুহ আচলতে শিল্পী। (**ৰচনাৱলী**, ৪২০) '**ধৰ্মতত্ত্ব**'ত বংকিমচন্দ্ৰ চট্টোপাধ্যায়ে প্ৰায় একে ধৰণৰ কথা কৈছে (**History of Indian Social & Political Ideas**– From Rammohun to Dayananda, B. Majumdar, পৃঃ ১৭০) ভাৰতৰ বাহিৰৰ মনীষীৰ চিন্তাধাৰাতো আমি এনে উপলব্ধিৰ সন্ধেদ পাওঁ। তাহানি মেক্সিম গৰ্কীয়ে কৈছিল যে মানুহ প্ৰকৃতিগতভাৱে এগৰাকী শিল্পী, কাৰণ সকলো ঠাইতে মানুহে কিবা নহয় কিবা প্ৰকাৰে জীৱনটোক সুন্দৰ কৰিব বিচাৰে। (**Humanism : Its Philosophical, Ethical and Sociological Aspects**, M. Petrosyan, পৃঃ ১৭১) মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ প্ৰতি এনে সশ্ৰদ্ধ মনোভাব আমি গান্ধীৰ চিন্তাধাৰাত নাপাওঁ। সৌন্দৰ্যবোধক তেওঁ উন্নত মানৱ-প্ৰকৃতিৰ অংগ বুলি ভবা নাই। তেওঁৰ কেতবোৰ উক্তিৰ পৰা এনে ধাৰণা হয় যে মানুহে সৃষ্টি কৰা শিল্প-কলা তেওঁৰ বাবে বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ নহয়। গান্ধীৰ চিন্তা-ধাৰাৰ এই দিশটোৰ উমান পায়েই

নিশ্চয় ৰম্যা ৰলাঁই এখন চিঠিত লিখিছিল ঃ 'For a religious soul, art is a thing of second-rate importance (if not tenth-rate) ....Gandhi too looks down rather on art. (**Romain Rolland & M.K. Gandhi**, Correspondence, পৃঃ ৪০৩) ধৰ্মই সকলো ক্ষেত্ৰত শিল্প-কলাক নিৰুৎসাহ নকৰে যদিও ৰলাঁৰ উক্তিত নিঃসন্দেহে চিন্তাৰ যথেষ্ট খোৰাক আছে।

গান্ধীৰ নন্দনতত্ত্বৰ বিষয়ে যিসকলে আলোচনা-বিলোচনা কৰিছে তেওঁলোকে স্বাভাৱিকতে তেওঁৰ আধ্যাত্মিকতাক আওকাণ কৰিব পৰা নাই ঃ 'Gandhiji's aesthetics is a logical extension of his metaphysics and deeply held subjective moral values.' (**Pathan** : 1989 : 61) এই কথা সৰ্বজনবিদিত যে গান্ধীৰ ধৰ্ম-বিশ্বাস আছিল সুগভীৰ আৰু সৰ্বগ্ৰাসী। এই বিশ্বাসৰ বাবেই গান্ধীয়ে ভাবিছিল যে সৌন্দৰ্যৰ প্ৰকৃত উৎস পৰমেশ্বৰ আৰু প্ৰকৃতিৰ বুকুত আমি যি বিচিত্ৰ সৌন্দৰ্য দেখা পাওঁ সি আচলতে ঐশ্বৰিক সৌন্দৰ্যৰেই অভিব্যক্তি। (**Studies in Gandhi**, V.T. Patil, পৃ. ২৫৮) গান্ধীয়ে '**Young India**' ত এবাৰ লিখিছিল ঃ 'What conscious art of man can give me the panoramic scenes that open out before me, when I look up to the sky above with all its shinning stars?" (**Truth is God**, M.K. Gandhi পৃ. ১০৫) মন কৰিবলগীয়া যে মানুহৰ যি 'conscious art'ক গান্ধীয়ে গৌণ আৰু গুৰুত্বহীন বুলি গণ্য কৰিছে তাৰ মাজতো জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰত্যক্ষ কৰিছে সুন্দৰৰ আৰাধনা, সুৰুচিৰ আত্মপ্ৰকাশ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি-দৰ্শন মূলতঃ ধৰ্মমুক্ত, ঈশ্বৰ-নিৰপেক্ষ। গভীৰভাৱে ধৰ্মপৰায়ণ গান্ধীৰ পৰা আমি এনে এক নন্দনতত্ত্ব আশা কৰিব নোৱাৰো। খুব সম্ভৱ জ্যোতিপ্ৰসাদেও কথাটো উপলব্ধি কৰিছিল আৰু সেই বাবে বোধহয় তেওঁৰ সংস্কৃতি বিষয়ক ৰচনাত গান্ধীৰ সৌন্দৰ্য-তত্ত্বৰ মৃদু সমালোচনাও অনুপস্থিত। অন্যহাতেদি শিল্প-সংস্কৃতিক উদ্দেশ্যধৰ্মী আৰু সহজ সৰল কৰিবলৈ গান্ধীয়ে যি আহ্বান জনাইছিল তাৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় নিজৰ বক্তব্যৰ সমৰ্থন বিচাৰি পাইছিল। গজদন্ত-মিনাৰত বহি শিল্প-চৰ্চা কৰা আত্মমগ্ন-শিল্পীক গান্ধীয়ে ভাল চকুৰে চোৱা নাছিল। শিল্প-সংস্কৃতিৰ বিষয়ে চিন্তা কৰোতে তেওঁ অভাৱগ্ৰস্ত অসহায় জনতাৰ কথাও কেতিয়াবা উল্লেখ কৰা দেখা যায় ঃ "Whatever can be useful to those starving million is beautiful to my mind". (পাটিলৰ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ২৬৭) গান্ধীৰ এই জাতীয় উক্তিয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদক উদ্‌গনি দিছিল বুলি অনুমান কৰাৰ থল আছে।

বিজ্ঞানৰ বিবিধ ৰূপ ঃ গান্ধী বনাম 'যন্ত্ৰযুগৰ মোহন মন্ত্ৰ'

বিশ্ব-বিশ্ৰুত বিজ্ঞানী জগদীশচন্দ্ৰ বোসে গান্ধীৰ কেতবোৰ ধাৰণাক যে অপছন্দ কৰিছিল তাৰ সাক্ষ্য আমি পাওঁ ৰম্যা ৰলাঁৰ দিনপঞ্জীত। গান্ধীক শ্ৰদ্ধা কৰিলেও 'he (Bose) considers him too narrow-minded, too indifferent or hostile to art and science.' (ৰ'লাঁ-গান্ধীৰ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ পৃঃ ৮৮) বিনা দ্বিধায় আমি ক'ব পাৰো যে আধুনিক বিজ্ঞানৰ প্ৰতি গান্ধীৰ নেতিবাচক মনোভাব দেখি বিজ্ঞানী বোস বিৰক্ত আৰু বিতুষ্ট হৈছিল। বোসৰ এই প্ৰতিক্ৰিয়াত যুক্তি নথকা নহয়। গান্ধীৰ সমাজ-দৰ্শনত প্ৰাক্-আধুনিক উপাদানৰ প্ৰাধান্য যথেষ্ট।

স্বাভাৱিকতে সমাজৰ উত্তৰণৰ বেলিকা তেওঁ বিজ্ঞানৰ কোনো ভূমিকা স্বীকাৰ কৰা নাই। কেৱল সেয়ে নহয়, হিন্দ স্বৰাজ নামৰ পুস্তিকাত তেওঁ ৰেলৱে ব্যৱস্থা আৰু চিকিৎসাবিজ্ঞানক আক্ৰমণ কৰিছে বেছ চোকা ভাষাৰে। (Hind Swaraj or Indian Home Role, M.K. Gandhi, পৃঃ ৪২, ৫৩-৫৪) পৰৱৰ্তী কালত অৱশ্যে যন্ত্ৰপাতিৰ ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্ৰত গান্ধীয়ে তেওঁৰ মত কিছু সলনি কৰে। (Gandhi & His Critics, B. R. Nanda, পৃ. ১২৪) পিছে হৰিজন কাকতত ছপা হোৱা ১৯৪৬ চনৰ ৰচনাতো আমি দেখো যে যন্ত্ৰৰ প্ৰয়োজন বা তাৰ কল্যাণমূলক ভূমিকাক মুক্তকণ্ঠে স্বীকাৰ কৰিবলৈ তেওঁ টান পাইছে। (Gandhi : 1959 : 22) গান্ধীৰ মতে, যন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰে সমস্যা জৰ্জৰিত ভাৰতৰ আৰ্থ-সামাজিক সমস্যা বঢ়াই তুলিব। বিজ্ঞান আৰু যন্ত্ৰ-পাতিৰ বিৰোধিতা কৰি তেওঁ হয়তো পাশ্চাত্যায়ন প্ৰক্ৰিয়াৰ আগ্ৰাসী সম্প্ৰসাৰণক বাধা দিয়াৰ কথাও চিন্তা কৰিছিল। পিছে গান্ধীৰ এনে নেতিবাচক মনোভাবে তেওঁৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল মনীষীৰ মনতো সহানুভূতি উদ্ৰেক কৰিব পৰা নাছিল।

হিন্দ্ স্বৰাজ লিখাৰ বহু বছৰ পিছত গান্ধীক এবাৰ বিদ্যুৎ শক্তি ব্যৱহাৰৰ বিষয়ে প্ৰশ্ন কৰা হৈছিল। উত্তৰত তেওঁ কৈছিল যে গাঁৱৰ প্ৰতিটো ঘৰত যদি বিদ্যুৎ শক্তিৰ যোগান ধৰা হয় তেন্তে সেই শক্তিৰে গাঁৱলীয়া ৰাইজে যন্ত্ৰ-পাতি চলালে তেওঁ আপত্তি কৰিবলগীয়া একো নাই। (Economics & Industrial Life & Relations, M.K. Gandhi) এই উক্তিত গান্ধীৰ চিন্তা-ভাবনাত মাজে মাজে উকি মৰা এটা প্ৰশংসনীয় দিশ স্পষ্টকৈ ওলাই পৰিছে : বিজ্ঞানৰ সা-সুবিধা আমাৰ জনগণে ভোগ কৰাৰ সুবিধা পাব লাগিব। এই প্ৰশংসনীয় প্ৰত্যয়ৰ প্ৰতিধ্বনি আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাতো শুনিবলৈ পাওঁ :

বিজুলী চাকি জ্বলিল ঘৰে ঘৰে
কাৰ সাধনাত সুন্দৰ নামি
জগত পোহৰ কৰে
সেই বিজুলী জ্বলক আজি
গাঁৱৰ ঘৰে ঘৰে।

(ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫৯৯)

বিজ্ঞানৰ অপ-ব্যৱহাৰৰ নিকৃষ্টতম ৰূপ দেখা যায় যুদ্ধৰ সময়ত। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিজ্ঞানৰ এই কুৎসিত কীৰ্তি দেখি তাক দৃঢ়কণ্ঠে ধিক্কাৰ দিবলৈ কুণ্ঠাবোধ কৰা নাছিল : 'জড় বিজ্ঞানৰ সংহাৰ লীলাই/ বোৱালে তেজৰ ধল।' (উক্ত গ্ৰন্থ : ৭১৫) অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনা-সম্ভাৰৰ ক'তো গান্ধীৰ লগত তুলনা কৰিব পৰা বিজ্ঞান-বিৰোধী বিষোদ্গাৰ নাই। দুষ্কৃতিৰ প্ৰতিভূ সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ধনতন্ত্ৰবাদৰ বিজ্ঞান-নিৰ্ভৰতাৰ আভাস দি জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে : "বিজ্ঞানৰ অভ্যুদয়ৰ ইহঁতে পূৰ্ণ সুবিধা ল'লে।" (উক্ত গ্ৰন্থ : ৪৪৩) অৰ্থাৎ, বিজ্ঞান পোনপটীয়াকৈ জগৰীয়া নহয়, জগৰীয়া আপচু স্বাৰ্থত বিজ্ঞানক ব্যৱহাৰ কৰা নিৰ্বিবেক অপশক্তিবোৰহে। প্ৰযুক্তি প্ৰগতিক আদৰণি জনাই জ্যোতিপ্ৰসাদে অকুণ্ঠ কণ্ঠে আহ্বান জনাইছে:

যন্ত্ৰ যুগৰ নৱ
মন্ত্ৰ ফুকাৰি তই
শংকা পেলাই দি
আগবাঢ়ি আহ।

(উক্ত গ্ৰন্থ : ৭১০)

আধুনিক যুগত ৰান্ধনি-ঘৰতো বিজ্ঞানৰ প্ৰৱেশ দেখা গৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে 'বিজ্ঞানৰ সহায়েৰে' ৰান্ধনি ঘৰটোক সুন্দৰ কৰাৰ এই প্ৰচেষ্টাৰ শলাগ লৈছে। (উক্ত গ্ৰন্থ : ৫০১) গান্ধীয়ে কিন্তু এনে প্ৰচেষ্টাক প্ৰশংসা কৰাৰ কথা ভাবিবই নোৱাৰি। মৃত্যুৰ কেইবছৰমান পূৰ্বে তেওঁ আনকি কাপোৰ চিলাই কৰা সাধাৰণ যন্ত্ৰৰ প্ৰয়োজনো আওপকীয়াকৈ অস্বীকাৰ কৰিছিল। (**Economic & Industrial Life & Relations**, M.K. Gandhi) জ্যোতিপ্ৰসাদে পিছে 'যন্ত্ৰযুগৰ মোহন মন্ত্ৰ' লোৱাৰ কথা ঘোষণা কৰিছে সগৌৰৱে। (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৭৪০)

১৯৪৬ চনত 'হৰিজন' কাকতত গান্ধীয়ে তেওঁৰ ধাৰণা অনুযায়ী স্বাধীন ভাৰতৰ এখন চিত্ৰ দাঙি ধৰিছিল। গান্ধীৰ মতে এই নতুন ভাৰতীয় সমাজখনৰ ভিত্তি হ'ব সত্য আৰু অহিংসা— যি দুটা প্ৰমূল্যৰ সতে 'living belief in God' ৰ সম্পৰ্ক এৰাব নোৱাৰা বিধৰ। (**Economic & Industrial Life & Relations**, M.K. Gandhi.) লক্ষণীয় যে গান্ধী-কল্পিত এই স্বাধীন ভাৰতত বিজ্ঞান আৰু বিজ্ঞানীৰ বিশেষ কোনো ভূমিকা নাই। এই প্ৰসংগত, তুলনামূলক পৰ্যালোচনাৰ উদ্দেশ্যে, আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তব্য উল্লেখ কৰা সমীচীন হ'ব। নতুনৰ পূজা শীৰ্ষক অভিভাষণত জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰাঞ্জলভাৱে কৈছে যে স্বাধীনতা লাভ কৰাৰ পিছত আমাৰ প্ৰয়োজন হ'ল 'নতুনৰ কল্পনা দিবলৈ কবি, শিল্পী আৰু তাক বাস্তৱত পৰিণত কৰিবলৈ বৈজ্ঞানিক।' ৰাষ্ট্ৰপৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁ বৈজ্ঞানিকসকলক সন্মানৰ আসন যাচিছে। (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৬৫) খুব সম্ভৱ বিজ্ঞানীৰ সূক্ষ্ম, অন্তৰ্ভেদী আৰু নৈৰ্ব্যক্তিক দৃষ্টিভংগীক জ্যোতিপ্ৰসাদে সমাজোন্নয়নৰ কামত লগাব বিচাৰিছিল। পিছে মজাৰ কথা এই যে যিটো পৰিচ্ছেদত জ্যোতিপ্ৰসাদে বিজ্ঞানীসকলক সমাজৰ আগশাৰীত ঠাই দিছে তাৰ শেহ বাক্যটোতেই তেওঁ বিজ্ঞান-বিমুখ গান্ধীক 'জীৱনৰ মহাশিল্পী' বুলি ভক্তি-অৰ্ঘ নিবেদন কৰিছে। বুজিবলৈ অসুবিধা নহয় যে গান্ধীবাদৰ গণ্ডীৰ বাহিৰলৈ গৈ চিন্তা-চৰ্চা কৰিলেও, আবেগিকভাৱে গান্ধীৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰগাঢ় শ্ৰদ্ধা আছিল অটল, অক্ষয়।

ধৰ্ম, বহু ধৰ্মীয় সমাজ আৰু ধৰ্মমুক্ত ভৱিষ্যৎ

গান্ধী আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ দুয়ো সহিষ্ণুতাৰ সৌষ্ঠৱেৰে মহীয়ান এখন বহুধৰ্মীয় সমাজ কামনা কৰিছিল। তেওঁলোকৰ ৰচনাত ইয়াৰ তৰ্কাতীত সাক্ষ্য আছে। পিছে মোহাচ্ছন্ন মনোভাৱৰ কবলত নপৰাকৈ খুঁচিয়াই চালে দেখা যায় যে, 'Gandhi's pluralist nationalism retains a Hindu character. (**Religious Nationalism Hindu & Muslim in India**, Peter Veer)' এই ধৰ্মীয় চৰিত্ৰৰ বাবে গান্ধীৰ অজ্ঞাতেই কেতিয়াবা তেওঁৰ কেতবোৰ উক্তিয়ে অ-হিন্দু মানুহৰ অনুভূতিত আঘাত দিছিল বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। এবাৰ তেওঁ হৰিজনত লিখিলে যে মুছলমান বা অন্য অ-হিন্দু মানুহে ৰামনাম ল'বলৈ আপত্তি কৰাৰ আঁৰত কোনো যুক্তি নাই। কাৰণ গান্ধীৰ প্ৰাৰ্থনাৰ ৰামগৰাকী কোনো ঐতিহাসিক ব্যক্তি নহয়; তেওঁ আচলতে এক অদ্বিতীয় পৰম শক্তি। (**Hindu Dharma**, M.K. Gandhi) এই কথাখিনি লিখোতে গান্ধীয়ে ভাৰতৰ জটিল বহুধৰ্মীয় বাস্তৱতাৰ প্ৰতি চকু দিছিল বুলি মনে নধৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চেতনাত ভাববাদী দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট। সেই কাৰণে তেওঁৰ ৰচনাৰ কেতিয়াবা প্ৰাচীন ভাৰতৰ আধ্যাত্মিক ঐতিহ্যৰ প্ৰতি অত্যধিক অনুৰাগ দেখা যায়। এই অনুৰাগৰ

গুৰিত সম্ভৱতঃ ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদৰ ধৰ্মাশ্ৰয়ী ধাৰাটোৰ প্ৰভাৱো আছে। পিছে এনে প্ৰভাৱ থাকিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি-চিন্তাৰ মূল ধৰ্মমুক্ত চৰিত্ৰটো বেছ সবল আৰু স্পষ্ট। অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ শীৰ্ষক চিন্তা উদ্ৰেককাৰী ৰচনাত তেওঁ 'ধৰ্ম নিৰপেক্ষ আৰু অসাম্প্ৰদায়িক' স্থাপত্যৰ সপক্ষে দাঙি ধৰা যুক্তিবোৰেই ইয়াৰ অন্যতম প্ৰমাণ। এই সন্দৰ্ভত আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি-চিন্তাৰ অন্য এটি দিশৰ প্ৰতি চকু দিব পাৰো। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে কৃষ্ণ হ'ল সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক— 'সনাতন মানৱ সংস্কৃতিৰ সত্য'। (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৫) কিন্তু 'কৃষ্ণ' শব্দটোত বিশেষ এটা ধৰ্মৰ পুৰণি প্ৰলেপ লাগি আছে, সেই নিমিত্তে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'কৃষ্ণ'ৰ পৰিবৰ্তে 'সংস্কৃতি' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা উচিত বুলি ভাবিছিল। (উক্ত গ্ৰন্থ ঃ ৪৩৫) সন্দেহ নাই, ভাৰতীয় সমাজৰ বহুধৰ্মীয় চৰিত্ৰৰ কথা পাহৰি যোৱা নাছিল বাবেই এই মহান শিল্পী-চিন্তাবিদগৰাকীয়ে হিন্দু ঐতিহ্যৰ সতে সাঙোৰ খাই থকা 'কৃষ্ণ' শব্দটো বৰ্জন কৰি 'সংস্কৃতি' শব্দটো গ্ৰহণ কৰাৰ সমৰ্থনত যুক্তি দাঙি ধৰিছিল। 'ৰাম' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰোতে বা 'ৰাম ৰাজ্য'ৰ কথা কওঁতে গান্ধীয়ে কিন্তু এনে দূৰদৰ্শী সতৰ্কতাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছিল বুলি মনে নধৰে।

হাড়ে-হিমজুৰে গান্ধী আছিল ধৰ্মনিষ্ঠ মানুহ। ধৰ্মৰ কান্ধত ভৰ নিদিয়াকৈ তেওঁ মানুহৰ ভৱিষ্যতৰ কথা চিন্তা কৰিব নোৱাৰিছিল। নাস্তিক নহ'লেও জ্যোতিপ্ৰসাদে কিন্তু মানুহৰ মংগলময় ভৱিষ্যতৰ কথা ভাবিছিল ধৰ্মৰ চাৰিসীমাৰ বাহিৰত থাকি। ধৰ্মীয় ঐতিহ্যৰ পুনৰুত্থান বা শুদ্ধিকৰণৰ দ্বাৰা যে আধুনিক মানুহৰ স্থায়ী নৈতিক উত্তৰণ সম্ভৱ নহয় সেই কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি কৰিছিল। এই উপলব্ধিত উপনীত হ'বলৈ ইতিহাসৰ শিক্ষায়ো তেওঁক সহায় কৰা বুলি ধাৰণা হয়। কিয়নো কোনো আবুৰ নোহোৱাকৈ তেওঁ কৈছেঃ "আজি হেজাৰ বছৰ ধৰি ধৰ্ম প্ৰচাৰকে মানুহৰ হৃদয়লৈ আবেদন জনাই ব্যৰ্থ হ'ল।" (উক্ত গ্ৰন্থ ঃ ৫৪৯) আজিৰ নৈতিক অৱক্ষয়-অৱনতিৰ পটভূমিত ধৰ্মৰ ব্যৰ্থতাৰ ইতিহাসক গান্ধীয়ে এই দৃষ্টিকোণৰ পৰা বিচাৰ কৰি চোৱা নাই।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ভৱিষ্যতৰ যি 'জ্ঞানময় জনতন্ত্ৰ'ৰ কথা কল্পনা কৰিছে তাৰ গুৰি ধৰোতা হিচাপে তেওঁ অকুণ্ঠ স্বীকৃতি দিছে শিল্পী-দাৰ্শনিক (artist philosopher)সকলক। (উক্ত গ্ৰন্থঃ ৫০২) তেওঁৰ মতে ভৱিষ্যতে পৃথিৱীৰ বুকুত প্ৰতিষ্ঠা লাভ কৰা সভ্যতাটো হ'ব শিল্পীৰ সভ্যতা (artist civilisation)। (উক্ত গ্ৰন্থ; ৪৭৮) কোৱা বাহুল্য, এই সভ্যতাত নৈতিকতাৰ ভিত্তি হ'ব সৌন্দৰ্যবোধহে, ধৰ্ম নহয়। আৰু এইখিনিতে গান্ধীবাদৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভৱিষ্যৎভাবনাৰ মৌলিক পাৰ্থক্য। এই প্ৰসংগত কৈ থোৱা উচিত হ'ব যে যি অন্তৰ-সংস্কৃতি জ্যোতি-কথিত শিল্পীৰ সভ্যতাৰ নৈতিক ভিত্তি তাৰ স'তে গান্ধী- অনুমোদিত মানৱীয় প্ৰমূল্যও সাঙোৰ খাই আছে ওতপ্ৰোতভাৱে। অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদে এই প্ৰমূল্যবোৰ গ্ৰহণ কৰোতে তাৰ গাত লাগি থকা ধৰ্মাশ্ৰয়ী আধ্যাত্মিকতাৰ প্ৰলেপ সতৰ্কতাৰে আঁতৰাই ল'বলৈ যত্ন কৰা দেখা যায়।

হিংসা, অহিংসা আৰু মহাকাব্যিক দ্বন্দ্ব

গান্ধীবাদৰ মূলমন্ত্ৰ অহিংসা। গান্ধীয়ে ডাঠি কৈছে যে এই অহিংসাৰ আদৰ্শতেই নিহিত আছে হিন্দু ধৰ্মৰ মূল উৎস। (Hindu Dharma, M.K. Gandhi, পৃ. ১৬৩) গান্ধীৰ এই

দাবীক অৱশ্যে বিতৰ্কাতীত বোলা নাযায়, কিয়নো সুপ্ৰাচীন বৈদিক সাহিত্যত অহিংসাৰ গুণানুকীৰ্তন বৰ সুলভ নহয়। (**Gandhi : Against the Tide, A.Copley,** পৃষ্ঠা ১৩) সি যি কি নহওক, হৃদয় পৰিবৰ্তনৰ অব্যৰ্থ-অদ্বিতীয় পদ্ধতি হিচাপে অহিংসাৰ ওপৰত গান্ধীৰ আস্থা আছিল অটল। দ্বিতীয় মহাসমৰৰ কালছোৱাত তেওঁ আনকি হিটলাৰৰ দৰে দুৰ্ধৰ্ষ দুষ্কৃতিকাৰীকো অহিংসাৰে প্ৰভাৱিত কৰা সম্ভৱ বুলি কৈছিল। (**Non-violence in Peace and War, M.K. Gandhi**) স্বাধীনতা অৰ্জনৰ পৰা দাৰিদ্ৰমোচন— সকলো ক্ষেত্ৰতে গান্ধীয়ে অহিংসাৰ আধাৰতেই তেওঁৰ কাৰ্যপন্থা প্ৰস্তুত কৰা দেখা যায়।

সাংস্কৃতিক আদৰ্শ হিচাপে অহিংসাৰ প্ৰতি নিঃচৰ্ত আনুগত্য দেখুৱালেও জ্যোতিপ্ৰসাদে কিন্তু অহিংসাক দুষ্কৃতি-দমনৰ একমাত্ৰ উপায় বুলি কোৱা নাই। সকলো দুষ্কৃতিৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য একে নহয়। 'দুষ্কৃতি' শব্দটোৰঅৰ্থ ব্যাপক আৰু এই ব্যাপক অৰ্থৰ মাজত ভিন ভিন প্ৰকাৰৰ দুষ্কৃতি সোমাই থাকে। অন্তৰ্দৃষ্টিসম্পন্ন জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সত্য হৃদয়ংগম কৰি কৈছে ঃ 'দুষ্কৃতিৰ স্বৰূপ ভেদে অৰ্থাৎ বাস্তৱ অৱস্থা ভেদে মানৱ সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰি জীৱনৰ ৰূপ ফুলাবলৈ— আন ৰূপো ধৰিব লাগিব।' (ৰচনাৱলী, পৃষ্ঠা ৪২৯) ইয়াৰ অৰ্থ পৰিষ্কাৰ ঃ কেৱল কৃষ্ণ বা শিল্পীৰূপে দুষ্কৃতিৰ স্বৰূপ যদি 'বৰ্বৰ মহিষাসুৰৰ দৰেই হয়' বা তাৰ প্ৰকাশ যদি 'ঘোৰ তামসিকতা'ৰ মাজেদি ঘটে তেন্তে মানুহে 'সংস্কৃতিৰ আন কথা একাষৰীয়াকৈ লৈ' অথবা 'নিজৰেই আৰাধ্য সাংস্কৃতিক শিৱক গছকিবলৈকো ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি— সংগ্ৰামত প্ৰবৃত্ত হ'ব লাগিব।' জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই বক্তব্যৰ লগত গান্ধীবাদৰ বৈসাদৃশ্য স্পষ্ট। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় 'ঘোৰ তামসিকতা'ৰ মাজেৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰা বৰ্বৰ হিটলাৰ হৃদয়হীন হৃদয়ক অহিংসাৰ মহামন্ত্ৰেৰে মংগলময় কৰাটো সম্ভৱ বুলি বিশ্বাস কৰা নাছিল।

জীৱনৰ শেষৰ পিনে জ্যোতিপ্ৰসাদ সাম্যবাদৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হয়। আংশিকভাৱে এই ভাবাদৰ্শৰ প্ৰভাৱতেই নিশ্চয় জ্যোতিপ্ৰসাদে ভাবিছিল যে দুষ্কৃতিৰ স্বৰূপ ভেদে প্ৰতিৰোধৰ চৰিত্ৰও বেলেগ হোৱাটো খাটাং। এই ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে তেওঁৰ ওপৰত ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদৰ জংগী ধাৰাটোৰ প্ৰভাৱ নুই কৰিব নোৱাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৰ একাধিক ঠাইত অৰবিন্দৰ সশ্ৰদ্ধ উল্লেখ পাওঁ। আধ্যাত্মিক চিন্তাত নিমগ্ন হোৱাৰ পূৰ্বে অৰবিন্দ জড়িত আছিল বৃটিছ-বিৰোধী চৰমপন্থী আন্দোলনৰ স'তে। ধাৰণা হয়, দাৰ্শনিক চিন্তাৰ উপৰিও অৰবিন্দৰ ৰাজনৈতিক ভাবধাৰায়ো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনত সাঁচ বহুৱাইছিল। অৰবিন্দ অহিংসাৰ নিঃচৰ্ত সমৰ্থক নাছিল। তেওঁ কৈছিল ঃ 'It is the nature of the pressure which determines the nature of the resistence.' (**Prophet of Indian Nationalism....., K. Singh.**) মন কৰিবলগীয়া যে 'pressure' শব্দটোৰ ঠাইত 'দুষ্কৃতি' শব্দটো বহুৱাই দিলেই আমি ওপৰত থোৰতে আলচ কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দুষ্কৃতি-তত্ত্বৰ অৰ্থ ওলাই পৰে।

দুনাই কোৱাৰ সকাম নাই যে হিংসাক পৰোক্ষভাৱে প্ৰশ্ৰয় দিয়া এই দুষ্কৃতি-তত্ত্বৰ স'তে গান্ধীবাদৰ বিৰোধ অনস্বীকাৰ্য। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাসমূহৰ বিভিন্ন ঠাইত এনে কেতবোৰ দ্ব্যৰ্থহীন উক্তি আছে যি এই বিৰোধক স্পষ্টতৰ কৰি তোলে। গোহৰলৈ শীৰ্ষক অভিভাষণত তেওঁ কৈছে ঃ "পাত্ৰাপাত্ৰ চাই আমি সত্যাগ্ৰহৰ অস্ত্ৰাগাৰৰ পৰা অস্ত্ৰ আনিব লাগিব আৰু আৱশ্যক হ'লে আমি খাৰ-বাৰুদৰ কুঠৰিলৈকো যাব লাগিব। অহিংসাৰেই যে মানৱ সংস্কৃতিৰ

চৰম পৰিণতি তাক অৱশ্যে মনত ৰাখিয়েই। (ৰচনাৱলী : ৫০০) এই উপলব্ধি কেৱল অভিভাৱণতেই আবদ্ধ নাছিল। বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ভট্টাচাৰ্যদেৱৰ এটি লেখাৰ পৰা জনা যায় দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত স্বাধীনতা-যুঁজাৰু জ্যোতিপ্ৰসাদে মাৰ্কিন সেনাৰ পৰা অস্ত্ৰ-শস্ত্ৰ সংগ্ৰহ কৰিবলৈ এজন লোকক দায়িত্ব দিছিল। (**Jyotiprasad : The Vanguard**, DCA, পৃষ্ঠা ৪)

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰাজনৈতিক চিন্তাৰ এই দিশটোৰ প্ৰতিফলন আমি লভিতা নাটকতো দেখিবলৈ পাওঁ। ঘটনাচক্ৰত পৰি সশস্ত্ৰ প্ৰতিৰোধত সাহসেৰে অংশ লোৱা লভিতা চৰিত্ৰটোক জ্যোতিপ্ৰসাদে পূৰ্ণ সহানুভূতিৰে গঢ় দিছে। নাটকৰ আৰম্ভণিতেই বৃটিছ প্ৰশাসনৰ স্বাৰ্থ-ৰক্ষক দাৰোগাৰ বুকুৰ ওপৰত পিষ্টল ধৰি লভিতাই কৈছে : 'মই গান্ধীৰ বহীত নাম লিখোৱা নাই জানিবি বাপেৰে—"। (ৰচনাৱলী, পৃঃ ১৯৭) কোৱা বাহুল্য, জ্যোতিপ্ৰসাদ-সৃষ্ট এই নাৰী চৰিত্ৰটোত গান্ধীবাদৰ এধানমানো প্ৰভাৱ নাই, যদিও তেওঁ গঢ় দিয়া অন্যান্য নাৰী চৰিত্ৰত ভাৰতীয় নাৰীৰ গান্ধীবাদী আদৰ্শৰ সাঁচ সুস্পষ্ট। (ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ, ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত, পৃঃ ১৫০-৫১)।

জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতি-দুষ্কৃতিৰ দ্বন্দ্বত দেখা পাইছে মহাভাৰতৰ মহাকাব্যিক দ্বন্দ্বৰ প্ৰতিফলন : "পৃথিৱীৰ প্ৰতি যুগবেই ইতিহাস মহাভাৰতেই। সেই একে আৰম্ভ— একে দ্বন্দ্ব একে পৰিণতি— মাত্ৰ ভাৱধাৰাবোৰৰ ৰূপ আন আন।" (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪২৭) মহাকাব্যিক দ্বন্দ্বৰ এই উল্লেখৰ আঁৰত গান্ধীৰ ব্যাখ্যা-বক্তব্যৰ পোনপটীয়া কাহিনীৰ মাজত গান্ধীয়ে বিচাৰি পাইছিল শুভ আৰু অশুভ শক্তিৰ চিৰন্তন যুঁজৰ প্ৰতিচ্ছবি। কুৰুক্ষেত্ৰ যুদ্ধৰ প্ৰতীকী তাৎপৰ্যৰ বিষয়ে গান্ধীয়ে লিখা কথাখিনি আমাৰ আলোচনা প্ৰসংগত বিশেষভাৱে অনুধাৱনযোগ্য : '**The Pandavas and Kauravas are the forces of good and evil within. The war is the war between Jekyll and Hyde, God and Satan, going on in the human breast.**' (**Hindu Dharma** M.K. Gandhi) লক্ষণীয়, গান্ধীয়ে আগবঢ়োৱা মহাকাব্যিক দ্বন্দ্বৰ এই ব্যাখ্যাত কেৱল অন্তৰ্জীৱনৰ কথাই আছে, সমাজ-জীৱনৰ দিশটো তাত উপেক্ষিত। এই কথাখিনি গান্ধীয়ে লিখিছিল ১৯৩৯ চনৰ জানুৱাৰী মাহত। তেতিয়াও বিধ্বংসী দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধ আৰম্ভ হোৱা নাই। এই যুদ্ধ আৰম্ভ হোৱাৰ পিছত গান্ধীয়ে মহাকাব্যিক দ্বন্দ্বৰ ব্যাখ্যা প্ৰসংগত সমাজৰ কথাও সাঙুৰি লোৱা দেখা যায়। ১৯৪০ চনৰ আগষ্টত তেওঁ লিখিছে যে মহাভাৰতে বিধৃত কৰা দ্বন্দ্বটো হ'ল '**the eternal warfare within the individual as well as in society.**' (**Non-Violence in Peace and War, M.K. Gandhi**, পৃঃ ৩৩৪) দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ভয়াবহ দুষ্কৃতিপৰায়ণতা দেখি গান্ধীয়ে হয়তো মহাকাব্যিক দ্বন্দ্বক সামাজিক দৃষ্টিকোণৰ পৰাও বিচাৰ কৰাৰ প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰিছিল।

মহাভাৰতৰ মহাদ্বন্দ্বক জ্যোতিপ্ৰসাদে এক সুকীয়া মাত্ৰা প্ৰদান কৰাৰ সাক্ষ্য শিল্পীৰ পৃথিৱীত আছে। গান্ধীতকৈ বহুগুণে স্পষ্ট ভাৱাবে তেওঁ সাম্প্ৰতিক কালৰ দুষ্কৃতিক চিনাক্ত কৰি কৈছে : 'আজি ধনতন্ত্ৰবাদ, সাম্ৰাজ্যবাদৰ স্বৰূপটো এই কৌৰৱৰ দবেই।' (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪২৯) এই উক্তিৰ আৰ্থ-ৰাজনৈতিক নিহিতাৰ্থ খুবেই অৰ্থবহ আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। যুক্তিসংগতভাৱে অনুমান কৰিব পাৰি যে সাম্যবাদী ভাৱধাৰাৰ লগত পৰিচয় ঘটাৰ ফলত জ্যোতিপ্ৰসাদে সমাজৰ প্ৰকৃত শত্ৰু চিনাক্ত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত গান্ধীতকৈ স্পষ্ট দৃষ্টিভংগীৰ পৰিচয় দিব পাৰিছে।

উপসংহাৰ

গণনাট্য আন্দোলনৰ অন্যতম গুৰি ধৰোতা হেমাংগ বিশ্বাসদেৱে লিখা এটা নিবন্ধত আমি এটা বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ তথ্য পাওঁ : ১৯৪২ চনৰ আন্দোলনত যোগ দিয়াৰ পাছৰে পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ গান্ধীবাদৰ পৰা আঁতৰি আহিব ধৰিছে । (জীৱনশিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ, হেমাংগ বিশ্বাস, পৃঃ ৭৬) এই সময়ছোৱাতে সাম্যবাদী ভাবাদৰ্শৰ প্ৰতি তেওঁৰ আগ্ৰহ-আকৰ্ষণ বাঢ়িল, আনকি প্ৰকাশ্য সমাদৰ আৰু সহানুভূতিও দেখা গ'ল। ইয়াৰ অৰ্থ এই নহয় যে জ্যোতিপ্ৰসাদ 'বাদান্তৰিত' হৈছিল— অৰ্থাৎ গান্ধীবাদক বৰ্জন কৰি সম্পূৰ্ণৰূপে মাৰ্ক্সবাদক গ্ৰহণ কৰিছিল। কোনোবাই এনে দাবী কৰিলে বুজিব লাগিব যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধাৰা আৰু মাৰ্ক্সবাদ দুয়োটাকে হৃদয়ংগম কৰাত তেওঁ ব্যৰ্থ হৈছে। চিন্তাৰ জগতত দেখা দিয়া এই পৰিবৰ্তন পৰ্বত জ্যোতিপ্ৰসাদে গান্ধীবাদলৈ একেবাৰে পিঠি দিছিল বুলি ক'লে ভুল কোৱা হ'ব। তেওঁ যেতিয়া কয় 'ঘৃণা আৰু ঘৃণা শিল্পীৰ নহয়, ই সংস্কৃতিৰ বস্তু নহয়' তেতিয়া আমি গান্ধীবাদৰেই অভিব্যক্তি দেখো তেওঁৰ মাজত। (ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৬) অন্যহাতেদি মহাশূন্য কবিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদে বিপৰীতধৰ্মী মনন আৰু মেজাজৰ পৰিচয় দিছে :

সিহঁতৰ বাবে নাই, নাই, নাই
কোনো অনুকম্পা নাই,
অন্তৰত— নাই, নাই, নাই,
কোনো অনুকম্পা নাই।

(উক্ত গ্ৰন্থ : ৭৫৯)

পৰস্পৰবিৰোধী ভাব আৰু ভংগীৰ দেখাৰ দৃষ্টান্ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাত পোৱা যায়। এইবোৰক অনিয়ন্ত্ৰিত বা অপৰিণত চিন্তাৰ পৰিচায়ক বুলি ক'লে ভুল কোৱা হ'ব। চল্লিশৰ দশকত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা-চেতনা পাৰ হৈ গৈছিল এটা পৰিবৰ্তনকালীন পৰ্ব (transitional phase) ৰ মাজেৰে। এনে অৱস্থাত চিন্তাধাৰাত একধৰণৰ ভাবাদৰ্শগত বহুত্ব (ideological pluralism) পৰিলক্ষিত হোৱাটো আচৰিত নহয়। বহুলাংশে এই ভাবাদৰ্শগত বহুত্বৰ বাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাত আমি কেতিয়াবা গান্ধীবাদ-বিৰোধী ভাবধাৰাৰ লগত অ-গান্ধীবাদী/গান্ধীবাদ-বিৰোধী ভাবধাৰাৰ সহঅৱস্থান তথা সংমিশ্ৰণ দেখা পাওঁ। পিছে আমাৰ বাবে আটাইতকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথাটো হ'ল, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিৰসচেতন চেতনাৰ দিগ্‌বলয়ত উদ্ভাসিত হোৱা নতুন দীপ্তি ক্ৰমে উজ্জ্বলতৰ আৰু তীব্ৰতৰ হৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মূল্যায়নৰ ক্ষেত্ৰত এই দিশটোৱে প্ৰাপ্য গুৰুত্ব পালে দিগ্‌ভ্ৰান্তিৰ সম্ভাৱনা নাথাকে। □

জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু সাম্যবাদ

হেমাংগ বিশ্বাস

১৯৪৮-১৯৪৯ চনত পাণ্ডু ৰেলকলোনীত যেতিয়া কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ অসম প্ৰাদেশিক কমিটীৰ গোপন কৰ্মকেন্দ্ৰ স্থাপন কৰা হৈছিল, তেতিয়া গুৱাহাটীৰ প্ৰকাশ্য ঠিকনাত পাৰ্টিৰ মুখপত্ৰ নতুন অসমৰ সম্পাদকলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এখন সৰু চিঠি আহিছিল। চিঠিৰ লগত আছিল শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ এটা কপি আৰু এটি সৰু কবিতা। শিৱসাগৰত শিল্পীসংঘৰ অধিৱেশনত দিয়া তেওঁৰ ভাষণৰ মুদ্ৰিত পুস্তিকাখনৰ নাম আছিল শিল্পীৰ পৃথিৱী। কবিতাটি নতুন অসমত ছপোৱা হৈছিল। তাৰে প্ৰথম লাইনটি আছিল "জয় হাতুড়ীৰ জয়, জয় বটালীৰ জয়।" নতুন অসমৰ সম্পাদক হিচাপে চিঠিখন সম্বোধন কৰা হৈছিল দধি মহন্তলৈ। চিঠিখনৰ ভাষা আৰু contents পুৰা মনত নাথাকিলেও মূল বক্তব্য মোৰ মনত আছে। তেওঁ শিল্পীৰ পৃথিৱীত থকা তেওঁৰ বক্তব্য সম্বন্ধে পাৰ্টি নেতৃত্বৰ খোলা মতামত বিচাৰিছিল। তেওঁ লিখিছিল— মোৰ চিন্তাত প্ৰগতিশীলতাৰ অকণমান কুঁহিপাতো যদি বিচাৰি পায় তেন্তে আপোনালোকে আলফুলকৈ যতন কৰি তাক ঠন ধৰি উঠিবলৈ সাহায্য কৰিব। যদি কিবা প্ৰতিক্ৰিয়াশীল বুলি ভাবে তেন্তে তাক যেন নিৰ্মমভাবে মষিমূৰ কৰিবলৈ কোনো দ্বিধা নকৰে। এই কথাফাকিয়ে মোৰ মনত দকৈ সাঁচ বহুৱাই ৰাখিছে। অসমৰ সংস্কৃতি জীৱনৰ অদ্বিতীয় পুৰুষ জ্যোতিপ্ৰসাদ কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ সভ্য নহৈয়ো পাৰ্টিৰ নেতৃত্বৰ মতামতৰ ওপৰত তেওঁৰ ইমান দৃঢ় আস্থা স্থাপন— তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ ৰূপান্তৰৰ এক ঐতিহাসিক চিন বুলি মই ভাবিছিলো। পাৰ্টিৰ বন্ধু হিচাপে তেওঁক ১৯৪৬ চনৰপৰাই পাইছিলো। গণনাট্যৰ সভাপতি হোৱাৰ পিছত জ্যোতিপ্ৰসাদ 'কমিউনিষ্ট হৈ গ'ল' বুলি অসমৰ কংগ্ৰেছী মহলত গুণাগঁথা আৰম্ভ হৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজেও ৰং কৰি মোক প্ৰায়েই কৈছিল, "এওঁলোকে মোৰ কুৎসা গাবলৈ গৈ কমিউনিজমৰ সন্মান বঢ়াই দিছে।" তেওঁ ক্ৰমশঃ পাৰ্টিৰ কিমান ওচৰ চাপি আহিছিল এই সৰু চিঠিখন আছিল তাৰেই এক অভ্ৰান্ত সাক্ষ্য। মই অসমীয়া 'মষিমূৰ' শব্দৰ অৰ্থ তেতিয়াও নাজানিছিলো। এই চিঠিৰ পৰাই শব্দটো প্ৰথম শিকিছিলো। বহু কমিউনিষ্ট বুদ্ধিজীৱীক দেখিছো কিমান অহমিকাপূৰ্ণ আৰু কিমান সমালোচনাকাতৰ। তেওঁলোকে তেওঁলোকৰ শিল্পীসত্তাক ৰাজনৈতিক সত্তাৰ ওপৰত স্থান দি জনতাৰ আগত এক বিশেষ favoured position বা পদমৰ্যাদা সদায় পাব বিচাৰে। অথচ জনতাৰ শিল্পী হিচাপে মাৰ্ক্সবাদৰ প্ৰতি আকৃষ্ট এই মহান শিল্পীজনাই কিমান সহজে তেতিয়া জনসাধাৰণৰ সংগ্ৰামী নেতৃত্বৰ প্ৰতি আস্থা প্ৰকাশ কৰিছিল!

পাৰ্টি ছেক্ৰেটাৰিয়েটে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেই চিঠিখনৰ উত্তৰ দিয়াৰ আৰু সেই উত্তৰত তেওঁৰ শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ সমালোচনামূলক আলোচনাৰ সিদ্ধান্ত লয়। সংস্কৃতি ফ্ৰণ্টৰ নেতা হিচাপে

আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত ঘনিষ্ঠ সংযোগ থকা ব্যক্তি এজন হিচাপে সেই উত্তৰৰ খচৰা তৈয়াৰৰ দায়িত্ব পৰে মোৰ ওপৰত। মই মোৰ draft খনত অসমৰ সংস্কৃতিলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দান প্ৰথমে সুঁৱৰি তেওঁলৈ শ্ৰদ্ধা জনাই আৰু কমিউনিষ্ট মতবাদৰ সপক্ষে তেওঁৰ সংগ্ৰামী সমৰ্থনৰ বাবে অভিনন্দন জনাই মোৰ প্ৰবন্ধৰ পাতনি মেলিলো আৰু মাৰ্ক্সীয় চিন্তাৰ দৃষ্টিকোণৰপৰা তেওঁৰ চিন্তাৰ বিৰোধিতাৰ বিশ্লেষণ কৰিবৰ প্ৰয়াস কৰিছিলো।

পাৰ্টি ছেক্ৰেটাৰিয়েটে মোৰ ড্ৰাফটখনৰ বিশ্লেষণ মোটামুটি মানি ল'লেও আদৰ্শগত ফালৰপৰা অসম্পূৰ্ণ বুলি মত প্ৰকাশ কৰিছিল। পিছত মোৰ খচৰাক ভিত্তি কৰি ছেক্ৰেটাৰিয়েটৰ ফালৰপৰা জ্যোতিৰ্ময় নন্দীয়ে এটা পূৰ্ণাংগ আলোচনা যুগুত কৰে। আজি সেই আলোচনাৰ কথা মনত নাই। কিন্তু যি সময়ত বংগদেশৰ কমিউনিষ্ট নেতা ভবানী সেন প্ৰমুখ্যে ৰবীন্দ্ৰনাথক বিশ্লেষণ নকৰি বুৰ্জোৱা বুলি নাকচ কৰিছিল, সেই সময়ত আমি কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এফালে বিপ্লৱী গণচেতনা আৰু আনফালে গান্ধীবাদ— এই দুয়োৰে দ্বন্দ্ব, তেওঁৰ স্ববিৰোধিতাৰ কথা অতি শ্ৰদ্ধাৰে আলচ কৰিছিলো। এই চিঠিখনৰ গুৰুত্ব উপলব্ধি কৰি এইখন পুস্তিকা হিচাপে প্ৰকাশ কৰাৰ সিদ্ধান্ত লোৱা হয় আৰু গুৱাহাটীৰ আমাৰ পাৰ্টিপ্ৰেছত ছপাবলৈ এজন কমৰেডলৈ পঠোৱা হয়। প্ৰেছলৈ লৈ যাওঁতে বাটত সেই কমৰেডজনক পুলিচে গ্ৰেপ্তাৰ কৰে (মোৰ যিমান দূৰ মনত পৰে সেই কমৰেডজন আছিল কবি কেশৱ মহন্ত)। লগে লগে সেই দলিলখনো পুলিচে জব্দ কৰে। ইয়াতেই সেই ঐতিহাসিক দলিলখনৰ সমাপ্তি বা সমাধি।

শেষ সাক্ষাৎ

জ্যোতিদাৰ লগত মোৰ শেষ দেখা শ্বিলঙত, ১৯৪৮ চনত, কলিকতাত ভাৰতীয় কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ দ্বিতীয় কংগ্ৰেছৰ পৰা অহাৰ পিছত। দ্বিতীয় কংগ্ৰেছৰ পটভূমি আছিল তেলেঙ্গানাৰ কৃষি বিপ্লৱ। এই কংগ্ৰেছে পাৰ্টি নেতৃত্বৰ ইমানদিনৰ অনুসৃত শোধনবাদী সংস্কাৰপন্থী পথ বৰ্জন কৰি, আপোচহীন শ্ৰেণী-সংগ্ৰামৰ পথ গ্ৰহণ কৰে। আমাৰ Basic Masses শ্ৰমিকশ্ৰেণী আৰু কৃষক শ্ৰেণীৰ মাজত অৰ্থনীতিবাদ বৰ্জন কৰি, গণতান্ত্ৰিক বিপ্লৱৰ নীতি প্ৰচাৰ কৰিলে আৰু ভাৰতৰ এই স্বাধীনতাক, ভাৰতীয় জনসাধাৰণৰ বিৰুদ্ধে ভাৰতীয় বৃহৎ পুঁজিপতি আৰু ভূম্যাধিকাৰী শ্ৰেণীৰ লগত বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদৰ ষড়যন্ত্ৰমূলক আপোচৰ ফলস্বৰূপ মেকী স্বাধীনতা বুলি ঘোষণা কৰিলে। আমি তেতিয়া শ্লোগান তুলিছিলো ঃ "এই আজাদী ঝুটা হ্যায়", "তেলেঙ্গানাৰ পথ আমাৰ পথ"। পাৰ্টি কংগ্ৰেছৰ পূৰ্বে আহমেদাবাদত সৰ্বভাৰতীয় গণনাট্য সন্মিলনৰ অধিবেশন হৈছিল। তাত বংগদেশৰ নাট্যশিল্পী মনোৰঞ্জন ভট্টাচাৰ্যৰ লগত অসমৰ জ্যোতিপ্ৰসাদো সভাপতি নিৰ্বাচিত হৈছিল। কিন্তু শেষ মুহূৰ্তত জ্যোতিপ্ৰসাদে চিঠি দি জনালে যে অসুস্থতাৰ বাবে তেওঁ যাব নোৱাৰি দুঃখিত। তেওঁ এটি সংক্ষিপ্ত বাণী পঠিয়াইছিল। আহমেদাবাদৰ সন্মিলনৰ বাণী আছিল উদাৰ গণতান্ত্ৰিক মানৱতাবাদী। তেতিয়াও কংগ্ৰেছ নেতৃত্বৰ ওপৰত আমাৰ পূৰ্ণমোহ। ৭ দিন ব্যাপী সাংস্কৃতিক অনুষ্ঠানৰ গীত-মাত-নাট্যাদিত এই দৃষ্টিভংগী প্ৰতিফলিত হৈছিল। সংস্কৃতি ক্ষেত্ৰত আমি কোনো পথনিৰ্দেশ দিবপৰা নাছিলো।

তেলেঙ্গানাৰ আহ্বানে আমাৰ গণসংস্কৃতি আন্দোলনত এক নতুন দিগন্তৰ উন্মোচন কৰিলে। দ্বিতীয় পাৰ্টি কংগ্ৰেছৰ পিছৰ ১৯৪৮ চনৰ মাৰ্চ মাহত বংগদেশৰ পাৰ্টি বে-আইনী ঘোষিত

হ'ল। অসমৰ পাৰ্টি নিষিদ্ধ নহ'লেও অধিকাংশ নেতাই আত্মগোপন কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। সেই সময়ত কেইদিনমানৰ কাৰণে মই গৈছিলো শ্বিলঙলৈ। মই তেতিয়াও আত্মগোপন কৰা নাই। বঙ্গদেশৰ পাৰ্টিক বে-আইনী কৰাৰ প্ৰতিবাদত শ্বিলঙৰ অপেৰা হলত শ্বিলং পাৰ্টি কমিটীয়ে এক জনসভা সংগঠিত কৰে। তাত মই আছিলো একমাত্ৰ বক্তা। মই দ্বিতীয় পাৰ্টি কংগ্ৰেছৰ প্ৰস্তাৱ অনুসাৰে তেলেঙ্গানাৰ কৃষি বিদ্ৰোহক সমৰ্থন কৰো, কিন্তু বংগদেশৰ চৰকাৰে অনা সশস্ত্ৰ প্ৰস্তুতিৰ কথা অস্বীকাৰ কৰো, অৰ্থাৎ পাৰ্টি নীতি বিশ্লেষণ কৰাত মই সুবিধাবাদৰ আশ্ৰয় লৈছিলো। এই বক্তৃতা দিয়াৰ পিছদিনা পুৱা মই জ্যোতিদাক লগ ধৰিবলৈ যাওঁ। তেওঁ তেতিয়া লাইনপ্ৰাত পি. টি ৰায়ৰ বাংলোৰ বিপৰীত ফালে এটা বাংলোত আছিল। দৈহিক অৱস্থা তেওঁৰ প্ৰায় অচল। মাত ক্ষীণ আৰু কথা কওঁতে বাৰে বাৰে ফোঁপাইছিল। কিন্তু তথাপি তেওঁৰ মাতত আছিল চিন্তাকুল তীক্ষ্ণতা আৰু বিদ্ৰূপাত্মক তিক্ততা। তেওঁ পোনপটীয়াকৈ মোক সুধিলে কলিকতাত হৈ যোৱা পাৰ্টি কংগ্ৰেছৰ সিদ্ধান্ত সম্পৰ্কে। কলিকতীয়া কাকতবিলাকত কমিউনিষ্টসকলৰ সশস্ত্ৰ সংগ্ৰামৰ সিদ্ধান্ত বুলি যি বাতৰি ওলাইছে এই বিষয়ে মোৰ পৰা জানিব বিচাৰে। জ্যোতিদাৰ প্ৰশ্নৰ আগত মই বিমোৰত পৰিছিলো, ততালিকে উত্তৰ দিব পৰা নাছিলো আৰু আগদিনা বক্তৃতাত যেনে সুবিধাবাদৰ আশ্ৰয় লৈছিলো সেইদৰে মই উত্তৰ দিছিলো। "কিন্তু কলিকতাত গ্ৰেপ্তাৰ হোৱা কমিউনিষ্ট নেতৃত্বসকলৰ পকেটৰপৰা পুলিচে দেখোন এখন কটাৰীও উলিয়াব নোৱাৰিলে।" জ্যোতিদাৰ লগত ৰাজনৈতিক আলোচনা সদায় মই বৰ সাৱধানেৰে কৰিছিলো। দ্বিতীয় কংগ্ৰেছৰ পিছত মোৰ ভয় আছিল তেলেঙ্গানাৰ সশস্ত্ৰ অভ্যুত্থানক জ্যোতিপ্ৰসাদে কেতিয়াও সমৰ্থন নকৰে। আৰু আমাৰ দ্বিতীয় পাৰ্টি কংগ্ৰেছৰ সিদ্ধান্ত জনাৰ পিছতেই বোধহয় আমাৰ লগত হ'ব তেওঁৰ ভাবগতভাৱে এৰা এৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ মূল প্ৰশ্নক এৰাই গৈ মোক ইতস্তত কৰা দেখি নিজেই মন্তব্য কৰিলে— "বিপ্লৱৰ প্ৰস্তাৱ যেতিয়া আপোনালোকে লৈছে— বিপ্লৱতো সশস্ত্ৰই হয়, নিৰস্ত্ৰনো কেনেকৈ হ'ব?" মই যেন উশাহ ল'বৰ সুযোগ পালো। মই ভাৰতীয় পৰিস্থিতি সম্পৰ্কে পাৰ্টি প্ৰস্তাৱৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত মাউণ্টবেটেনী স্বাধীনতা সম্পৰ্কে আমাৰ মূল্যায়নৰ কথা সংক্ষেপে ক'লো। তেওঁ এই প্ৰসংগতে কংগ্ৰেছী শাসনৰ প্ৰায় দুবছৰৰ অভিজ্ঞতাৰ কথা ব্যাংগাত্মক ভাবাৰে অতি চোকা মন্তব্য কৰিলে। সেই মন্তব্যৰ এটা কথা আজি ২২ বছৰৰ পিছতো মোৰ মনত জ্বলন্ত হৈ আছে। তেওঁ কৈছিল— "যাক প্ৰথমে ভাবিছিলো অন্নপূৰ্ণা বুলি, এতিয়া দেখিছো তেওঁ হ'ল Piccadily Prostitute।" লণ্ডনৰ পিকাডিলিৰ এই তাৎপৰ্যৰ কথা মই তেতিয়া জনা নাছিলো, গতিকে জ্যোতিদাৰপৰাই কথাটো প্ৰথমে মই শিকিছিলো।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাংলোৰ পৰা আহি মুকলিৰ ধানখেতি অঞ্চলত মোৰ বাইদেউৰ ঘৰত বহি এটা ব্যাঙ্গাত্মক গীত ৰচিবলৈ আৰম্ভ কৰিলো। এই গীতটো পিছত গণসংস্কৃতি আন্দোলনৰ ক্ষেত্ৰত ভাৰতবিখ্যাত হৈছিল— গীতটোৰ নাম 'মাউণ্টবেটেন মঙ্গল কাব্য'। তাত বংগদেশৰ ভৱজাৰ সুৰত 'স্বৰাজ অন্নপূৰ্ণা'ৰ খুহুটীয়া বৰ্ণনা আছে। এই দশভূজা অন্নপূৰ্ণাৰ বৰ্ণনাৰ প্ৰেৰণা মই পাইছিলো— জ্যোতিদাৰ সেই ব্যাঙ্গাত্মক তীব্ৰ মন্তব্যৰপৰা।

মোৰ লগত শেষ সাক্ষাতত তেওঁৰ সেই মুক্তিৰ তীব্ৰ জ্বালাৰ প্ৰতিধ্বনি যেন শুনিবলৈ পালো শিৱসাগৰতে, সদৌ অসম শিল্পীসংঘৰ অধিবেশনত, কেইমাহমান পিছত গৈ তেওঁৰ

ভাষণত : "কংগ্ৰেছ গৱৰ্ণমেণ্টক প্ৰথমেই সমৰ্থন কৰা এক জনসংস্কৃতিৰ সপোন দেখোঁতা কমিউনিষ্টসকলে কিহৰ বাবে নিৰ্যাতন মূৰ পাতি ল'বলৈ ওলাইছে, দেশলৈ স্বাধীনতা অহাৰ পিছতো কিয় তেওঁলোকে স্বাধীনতাক সন্দেহ কৰিবলগীয়া হৈছে— সকলো ৰাষ্ট্ৰক্ষমতা হাতত থকা জনশক্তিৰ ওপৰত সুপ্ৰতিষ্ঠিত হৈ থকা বুলি ভবা আমাৰ জাতীয় গৱৰ্ণমেণ্টে কিয় দেশত থকা মুষ্টিমেয় চোৰাংকাৰবাৰীক ইমানদিনে উভালি পেলাব পৰা নাই?... আজীৱন কংগ্ৰেছকৰ্মী, কোনো ত্যাগলৈ কুণ্ঠা নকৰি কংগ্ৰেছৰ নিৰ্দেশ পালন কৰি অহা শিল্পী মই আজি অন্তৰে অন্তৰে অনুভৱ কৰিছো যে there is something wrong in the state of Denmark!" কমনৱেলথৰ ডোলত বন্ধা কংগ্ৰেছী চৰকাৰৰ গঠনতন্ত্ৰ সম্পৰ্কেও তেওঁ কয়— "আজিৰ আমাৰ স্বাধীন শাসনতন্ত্ৰখন হ'ল ১৯৩৫ চনৰ পাৰ্লিয়ামেণ্টৰ এক্টখনৰ আৰু এটা আহল-বহল সংস্কৰণ। ইয়াতে স্বাধীন ভাৰতৰ মৌলিকতা প্ৰকাশ পালে নেকি? Art & Science of peoples Government, তেন্তে Art & Science of Capitalistic, Imperialist Government- ৰ সৈতে বিশেষ বেলেগ নহয় নেকি?"...

যেতিয়া মাউণ্টবেটেনী স্বাধীনতাৰ স্বৰূপ বুজিবলৈ আমাৰ দেশৰ বুদ্ধিজীৱীসকলৰ ২০ বছৰ লাগি গ'ল আৰু যেতিয়া অধিকাংশ বামপন্থী ৰাজনৈতিক দলসমূহে এতিয়াও স্বাধীনতাৰ ছদ্মবেশত এই neocolonialism বা নতুন উপনিবেশবাদৰ অৰ্থনৈতিক আৰু ৰাজনৈতিক স্বৰূপ উদঘাটিত কৰিবলৈ অসমৰ্থ হৈছে— তেতিয়া মাত্ৰ দুবছৰৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই মোহমুক্তিৰ সূচনা তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ এক বিস্ময়কৰ অভিব্যক্তি।

ইয়াৰ একমাত্ৰ কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল দেহেকেহে সংগ্ৰামী জনতাৰ শিল্পী। জনতাৰ ভাল-বেয়া আছিল তেওঁৰ একমাত্ৰ মানদণ্ড।

নালিয়াপুলৰ ঘটনা আৰু তাৰ পিছত

দ্বিতীয় পাৰ্টি কংগ্ৰেছৰ অব্যৱহিত পিছত এলাহাবাদত সৰ্বভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ সন্মিলনৰ অধিৱেশন হয়। এই সন্মিলনত শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ ভিত্তিত আমি বিপ্লৱী গণসংস্কৃতি গঢ়াৰ প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰো। প্ৰস্তাৱৰ মই উত্থাপক আছিলো। ই আছিল গণনাট্যৰ ইতিহাসৰ এক নতুন যুগান্তৰ। এই সময়তে ভাৰতীয় গণনাট্যৰ সংগীত - নাটক - অপেৰা-ছাঁ-নাটক আদিত আমি পাওঁ বিপ্লৱী সংস্কৃতিৰ এক নিৰ্ভুল সাক্ষ্য।

এলাহাবাদৰ গণনাট্যৰ আহ্বানত সঁহাৰি দি আমি অসমতো শ্ৰমিক-শ্ৰেণী আৰু কৃষকশ্ৰেণীৰ মাজত গণনাট্য গঢ়াৰ সিদ্ধান্ত লওঁ। সেই অনুসাৰে গণনাট্য সংঘৰ প্ৰাদেশিক সন্মিলন শান্তি সন্মিলনৰ লগত ডিব্ৰুগড় নালিয়াপুলৰ কলোনীত পতাৰ সিদ্ধান্ত লোৱা হয়। এই সন্মিলন সংগঠিত কৰাৰ বাবে নালিয়াপুললৈ ৰাওনা হ'ম— এনে সময়ত গুৱাহাটীৰ ৰেল কলোনীৰ এজন কমৰেডৰ ঘৰত মই গুৰুতৰ অসুস্থ হৈ পৰো। গতিকে মই যাব নোৱাৰিলো। নগেন কাকতি, উষা দত্ত আৰু ডিব্ৰুগড়ৰ কমৰেডসকলৰ পৰিচালনাত প্ৰস্তুতি চলিল, সৰ্বভাৰতীয় গণনাট্যৰ প্ৰধান ছেক্ৰেটাৰী নিৰঞ্জন সেন কেইদিনমান আগতে গুপুতে তাত উপস্থিত হয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদে এক সংক্ষিপ্ত অথচ মূল্যবান ভাষণ দি গণনাট্য সন্মিলন উদ্বোধন কৰিছিল।* দ্বিতীয় দিনা অৰ্থাৎ শান্তি সন্মিলনৰ দিনা তাত এক সংঘৰ্ষ হয়। সংঘৰ্ষৰ লগত এজন পুলিচ

অফিচাৰৰ মৃত্যু হয় আৰু পুলিচৰ গুলিত সম্মিলনৰ প্ৰতিনিধি তিতাবৰৰ কৃষক জিয়ৰী বীণা বৰা আৰু নালিয়াপুলৰ এক শ্ৰমিক তিৰোতাৰ মৃত্যু হয়। সম্মিলন পংগু কৰি পুলিচে গোটেই কলনীত এক বিভৎস অত্যাচাৰৰ ৰাজত্ব কায়েম কৰে। মই তেতিয়া গুৱাহাটীৰ খাৰঘুলিত এক বন্ধুৰ ঘৰত অসুস্থ অৱস্থাত আত্মগোপন কৰি আছিলো। খবৰ পাই মই নবীয়াপাটিৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদলৈ এখন চিঠি লিখো— তামোলবাৰী বাগিচাৰ ঠিকনালৈ। চিঠিখন মই ইংৰাজীত লিখিছিলো। সকলো মনত নেথাকিলেও মূল বক্তব্য মোৰ মনত আছে : মই লিখিছিলো, "নালিয়াপুলৰ ছহিদসকলৰ তেজত মোৰ কলম তিয়াই ল'ব পাৰিলে হয়তোবা মোৰ মনৰ অৱস্থা আপোনালৈ প্ৰকাশ কৰিব পাৰিলোহেঁতেন। বাতৰিকাকতবিলাকৰ বিকৃত সংবাদে আৰু শাসক শ্ৰেণীৰ প্ৰচাৰ ধুলি-ধুমুহাত ডিব্ৰুগড়ৰ পুলিচৰ ৰক্তাক্ত অভিযানৰ ধুম্ৰাৱৰণ সৃষ্টি কৰিছে। এনেসময়ত মোৰ বোধেৰে অসমত এজনেই আছে— যাৰ নিৰ্ভীক কণ্ঠই ইয়াৰ প্ৰতিবাদ কৰিব পাৰে— আৰু সেইজন হ'ল আপুনি।" তেওঁ চিঠিখন পালে নে নাই ভাবি মই যেতিয়া উদ্বাউল, তেতিয়া জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিঠি আহিল। তেওঁ লিখিছিল ইংৰাজীত নিজা হাতেৰে। তেওঁ লিখিছিল— পুলিচৰ অত্যাচাৰৰ তীব্ৰ গৰিহণা দি তেওঁ Press Statement দিছে আৰু বাতৰি কাকতলৈ পঠিয়াইছে কিন্তু এতিয়ালৈকে কোনেও ছপোৱা নাই। সেই চিঠিতে তেওঁ অসুস্থতাৰ বাবে উদ্বিগ্নতা প্ৰকাশ কৰিছিল আৰু গণনাট্য সম্মিলন উদ্বোধন কৰিছিল বুলি জনাইছিল।

মোৰ আশ্ৰয়স্থলৰ ওচৰে-পাজৰে এজন চোৰাংচোৱা ঘূৰাফিৰাৰ খবৰ পাই মই শ্বিলঙলৈ গুচি যাওঁ। যোৱাৰ আগতে জ্যোতিদাৰ এই চিঠিখন আৰু কিছুমান মূল্যবান দলিল এটা ফাইলত বান্ধি গুৱাহাটীৰ এজন বন্ধুৰ হাতত গতাই দিছিলো। কিন্তু এদিন তেওঁৰ ঘৰ তালাচী হ'ব বুলি শুনি সেই ফাইলটো জ্বলাই দিলে। জীৱনত বহু মূল্যবান বস্তু— নিজৰ ঘৰবাৰী, অতি আপোনজন হেৰুৱাইছো— কিন্তু মোৰ হেৰুৱা আটাইতকৈ আপুৰুগীয়া ধন হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেই চিঠিখন। সেই চিঠিখন আজি থাকিলে জোলাৰ J'accuse- গৌৰব লাভ কৰিলোহেঁতেন।

ইয়াতে মোলৈ লিখা নগেন কাকতিৰ এখন চিঠিৰপৰা সামান্য উদ্ধৃতি দিব বিচাৰো। গণনাট্য আন্দোলনত মোৰ লগৰীয়া নগেন কাকতিও মোৰ দৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অতি ঘনিষ্ঠ সান্নিধ্যত আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিষয়ে তেওঁ মোলৈ লিখিছিল— "মই আন্দাৰগ্ৰাউণ্ড থকাৰ সময়ছোৱাত তেখেতৰ সান্নিধ্য ঘনিষ্ঠভাৱে পাইছিলো। তামোলবাৰী চাহবাগিচাৰ পৰা প্ৰায় ৩/৪ মাইল আঁতৰত এক কৃষক এলেকাৰ সংগঠনৰ কামত মই তেতিয়া ব্যস্ত। তামোলবাৰী চাহবাগিচাৰ মালিকৰ প্ৰকাণ্ড বঙলা— মালিক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ২/৪ জন অতি বিশ্বস্ত বনুৱা কৰ্মচাৰীৰ বাদে কোনেও নজনাকৈ গোপনে গভীৰ ৰাতি মই কেবাবাৰো তেখেতক লগ ধৰিছিলো। নালিয়াপুলৰ ঘটনাৰ ঠিক পিছতে মই তেখেতক লগ ধৰিছিলো। নিৰ্দিষ্ট সময়মতে গভীৰ ৰাতি মই সেইদিনা তেখেতৰ শোৱা বিছনাৰ কাষত থিয় হৈছিলো, মাতিছিলো— দাদা, দাদা। তেখেতে বিছনাৰপৰা জাপ মাৰি উঠি মোক একেবাৰে ভিতৰৰ Dining room-লৈ লৈ গৈছিল। ঘৰৰ আন কোনেও যাতে গম নাপায় তাৰ কাৰণে তেখেতে খুব সতৰ্ক আছিল। মোক তেখেতে বহুৱাই খাবৰ যোগাৰ কৰাত নিজেই ব্যস্ত হৈ পৰিল।... এইবাৰ আৰম্ভ কৰিছিল নানান কথা— 'জনতাক লগত লৈ কাম কৰা'—'জনতাৰ সংগঠিত শক্তিয়ে প্ৰতিক্ৰিয়াক ধ্বংস কৰিবই।' লগে লগে গভীৰ দুখ আৰু ক্ষোভেৰে কৈছিল— নালিয়াপুলত হোৱা পুলিচী

বৰ্বৰতাৰ প্ৰতিবাদত কাগজলৈ লিখা বিবৃতিটোৰ কথা— অসমৰ কোনো কাগজে ছপা নকৰাৰ কথা।— তেখেতে এবাৰ কৈছিল— 'ব'বা, আমাৰ বাগিচাবে বনুৱাৰ মাজত এখন ইউনিয়ন কৰিছো। লাহে লাহে উৎপাদন নিয়ন্ত্ৰণৰ ক্ষমতা সিহঁতৰ ওপৰত দিয়াৰ ব্যৱস্থা কৰিব লাগিব।' নিজে বনুৱা লাইনত গৈ বহি সভা পাতে, আলোচনা কৰে। এয়া টলষ্টয়বাদ বা গান্ধীবাদ নহয়। ই এক মহৎশিল্পীৰ প্ৰাণত চলা এক নিৰ্মম অৰ্ন্তদ্বন্দ্ব— সংঘাত— এক সত্য উপলব্ধি। তেখেতে ভালকৈ বুজিছিল যে সাম্যবাদ পৃথিবীৰ লক্ষ্য— পৃথিৱীত শ্ৰেণীহীন সমাজ হ'বই আৰু সেয়া হ'ব শ্ৰেণীসংগ্ৰাম-সংঘাত-বিপ্লৱৰ মাজেৰে। ৰাষ্ট্ৰৰ বিলোপ হ'ব— প্ৰতিজন মানুহেই হ'ব এজন শিল্পী, সাম্যবাদী পৃথিৱী হ'ব শিল্পীৰ পৃথিৱী। তেখেতৰপৰা এনেবোৰ কথা প্ৰায়ে শুনিছিলো... পিছত জ্যোতিদাদা চাহবাগিচাৰ মালিক হিচাপে অনুপযুক্ত বুলি পৰিয়াল, বাগিচাৰ বনুৱা, কৰ্মচাৰী, ইষ্টকুটুম সকলোৰে ওচৰত পৰিগণিত হ'ল। টলষ্টয়বাদ বা গান্ধীবাদৰ শ্ৰেণীসমন্বয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ বিশ্বাসী হোৱা হ'লে বাগিচাৰ আৰ্থিক ক্ষতি কৰি বনুৱাৰ 'কল্যাণ'ৰ Radical কাম-বনবোৰ আৰু বিপ্লৱী চিন্তা-ভাৱনাৰে পৰিয়ালৰ মাজত অপ্ৰিয়ভাজন নহ'লহেঁতেন। ইয়ো এক নিৰ্মম শ্ৰেণীসংগ্ৰাম— শ্ৰেণীসমন্বয় নহয়।...

আচলতে জ্যোতিপ্ৰসাদে জীৱনৰ শেষৰ ফাললৈ গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱৰ পৰা মুক্ত হৈ সাম্যবাদৰ দুৱাৰদলিত থিয় হৈছিল...। তেখেতক মই আন্দাৰ-গ্ৰাউণ্ডৰ সময়ছোৱাত যেতিয়া লগ পাওঁ, তেতিয়া সাম্যবাদৰ দুৱাৰদলিতেই নহয়, সাম্যবাদৰ শিবিৰতেই প্ৰৱেশ।"

উপসংহাৰ

এই চমু প্ৰবন্ধটোত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পূৰ্ণমূল্যায়ন সম্ভব নহয়। আৰু তথ্যপাতি দি আগলৈ লিখিবৰ ইচ্ছা আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শেষজীৱনৰ কথা ক'বলৈ গ'লে মোৰ ৰ'মা ৰোঁলালৈ মনত পৰে। ৰামকৃষ্ণ-বিবেকানন্দ গান্ধীৰ প্ৰতি অনুৰক্ত ৰ'মা ৰোঁলাই শেষ জীৱনত, এই ভাবাদৰ্শ সম্পূৰ্ণ বৰ্জন কৰি জীৱন সংগ্ৰামৰ দুৰ্বাৰ গতিত ফেচিবাদী ধনতান্ত্ৰিক সমাজৰ ক্ষয়িষ্ণু বিকাৰৰ সন্মুখত শ্ৰমিকশ্ৰেণীৰ মতবাদ সাম্যবাদক পৰিপূৰ্ণভাৱে আঁকোৱালি লৈছিল।— কিন্তু আমাৰ দেশত ইউৰোপৰ দৰে শ্ৰেণীদ্বন্দ্ব ইমান তীব্ৰ হোৱা নাছিল— আৰু ইয়াত পি. চি. যোশীৰ শোধনবাদী নেতৃত্বৰ আমোলত কমিউনিষ্টসকলে গান্ধীক 'জাতিৰ পিতা' বুলি মানি লৈছিল। এই পৰিপ্ৰেক্ষিতত গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱৰ পৰা আঁতৰি অহাৰ সংগ্ৰাম আছিল খুবেই কঠিন।

আমি জ্যোতিদাৰ মূলায়নৰ সময়ত দেশৰ কমিউনিষ্ট আন্দোলনত বুৰ্জোৱা জাতীয়তাৰ প্ৰভাৱ কিমান পৰিছিল তাৰো মূল্যায়ন কৰিব লাগিব। দ্বিতীয় পাৰ্টি কংগ্ৰেছৰ পিছত কৃষি বিপ্লৱৰ সঠিক নীতি ৰণদিভৰ বামপন্থী সুবিধাবাদৰদ্বাৰা ভ্ৰান্ত পথত পৰিচালিত হৈছিল। জনগণতান্ত্ৰিক বিপ্লৱৰ ঠাইত সমাজতান্ত্ৰিক বিপ্লৱৰ হঠকাৰী শ্লোগান দিয়া হৈছিল। আৰু সেই সময়ত আমাৰ সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰতো বামপন্থী সংকীৰ্ণ নীতি গ্ৰহণ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদক আমাৰ পাৰ্টিৰ আৰু গণনাট্যৰ মাজৰ এটা অংশই বুৰ্জোৱা চাহবাগিচাৰ মালিক হিচাপে মূল্যায়ন কৰিছিল। আমাৰ এইবোৰ ত্ৰুটী আৰু ভ্ৰান্তিৰ মাজতো বিপ্লৱী জনতাৰ প্ৰেমিক শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদে জনতাৰ পথ বাছি ল'বলৈ ভুল কৰা নাছিল। সেই কাৰণে জ্যোতিপ্ৰসাদ মহান। সেইকাৰণে জ্যোতিপ্ৰসাদ যুগমানৱ। □

ৰাষ্ট্ৰ ঃ অতীত, বৰ্তমান আৰু ভৱিষ্যত

(ৰাষ্ট্ৰৰ বিৱৰ্তন আৰু ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদ)

ৰমেশ চন্দ্ৰ কলিতা

(এক)

ৰাষ্ট্ৰ বুলিলে সাধাৰণতে এক ৰাজনৈতিক শক্তি আৰু তাৰ কিছুমান আনুষংগিক উপাদানৰ কথা মনলৈ আহে। সেইবোৰ হ'ল; এটি নিৰ্দিষ্ট ভূখণ্ড আৰু তাৰ ভৌগোলিক পৰিসীমা, তাত বসবাস কৰা এটি নিৰ্দিষ্ট জনসমষ্টি, ৰাজনৈতিক ক্ষমতাসীন লোক (সকল) তথা শ্ৰেণী এটি, ৰাষ্ট্ৰীয় তথা দেশীয় স্বতন্ত্ৰতা আৰু সাৰ্বভৌমত্ব, আভ্যন্তৰীণ আৰু বৈদেশিক প্ৰতিৰক্ষামূলক এটি পুলিচ-সামৰিক বাহিনী, আইন-কানুন, আদালত, কাৰাগাৰ আৰু আমোলা-বিষয়া ইত্যাদি ইত্যাদি। এইবিলাক হ'ল ৰাষ্ট্ৰৰ উপকৰণ গাঁঠনি, উপৰিকাঠামো, উপৰিসৌধ আৰু এই সকলোবিলাকৰে ভিত্তি হ'ল অৰ্থনীতি, অৰ্থাৎ ৰাষ্ট্ৰখনৰ উৎপাদন ব্যৱস্থা আৰু সম্পৰ্ক আৰু উৎপাদনৰ বিতৰণ ব্যৱস্থা আৰু সম্পৰ্ক। উৎপাদন ব্যৱস্থা আৰু সম্পৰ্ক আৰু উৎপাদনৰ বিতৰণৰ ব্যৱস্থা আৰু সম্পৰ্কৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰিয়েই ৰাষ্ট্ৰৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে এটি থূল-মূল ধাৰণা কৰিব পাৰি।

(দুই)

মানৱ সমাজৰ ক্ৰমবিকাশৰ ইতিহাস অধ্যয়ন কৰি সমাজতাত্ত্বিক পুৰাতাত্ত্বিক আৰু ইতিহাসবিদসকলে এই সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছে যে ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি এদিনতো হোৱা নাছিল। অৰ্থনৈতিক ক্ৰমোন্নয়নৰ লগে লগে মানৱ সমাজবো ৰূপান্তৰ হৈ আহিছিল আৰু এতিয়াও হৈ আছে আৰু ভৱিষ্যতলৈয়ো হৈ থাকিব। ৰাষ্ট্ৰৰ উৎপত্তিৰ তথা সৃষ্টিৰ পূৰ্বে মানুহ গোষ্ঠীভুক্ত জন-সমষ্টিত সংগঠিত হৈ এক সাম্যবাদী সমাজৰ আদৰ্শৰে বসবাস কৰিছিল। সেই সমাজত ব্যক্তিগত সম্পত্তি, শ্ৰম বিভাজন, শ্ৰেণী বিভাজন বা শ্ৰেণী শোষণ নাছিল, উৎপাদনৰ আহিলা-উপাদানৰ ওপৰত সমাজৰ সকলোৰে সমান অধিকাৰ স্বীকৃত হৈছিল। সেই সমাজৰ আদৰ্শ আছিল সমস্বত্ববাদ। সেই সমাজকে আদিম সাম্যবাদী সমাজ বোলা হয়।

আদিম সাম্যবাদী সমাজত বসবাস কৰা জনগোষ্ঠীসমূহে প্ৰত্যেকে নিজকে কোনো এক প্ৰাকৃতিক বস্তু, পশু-পক্ষী বা গছৰপৰা উদ্ভূত বা উৎপত্তি হোৱা বুলি বিশ্বাস কৰি সেই বস্তু বা পশু-পক্ষী বা গছৰ নামানুসাৰে নিজ গোষ্ঠীৰ নামকৰণ কৰিছিল (**What Happened in History**, Gordon Childe, Penguin Books, 1946 reprint, P.101; **Lokayata : A study in Ancient Indian Materialism**, Debiprasad Chattopadhyaya, Peo-

ple's Publishing House, 1968 reprint, pp. 88-89)। ইয়াকে (totem) বিশ্বাস আৰু সমাজধনক প্ৰতীকধৰ্মী সমাজ (totemic socity) বোলা হয়। আমাৰ ভাৰতবৰ্ষত মৎস্য, ভৰদ্বাজ, মাতঙ্গ, অগ্নি আদি জনগোষ্ঠীসমূহৰ তথা সাম্প্ৰতিক কালতো প্ৰচলিত গোত্ৰৰ নামসমূহ আদিতে প্ৰায় এইদৰেই আহৰণ কৰা হৈছিল। মৰেটৰ (A Moret) মতে "এই আদিম সাম্য সমাজত ৰজাও নাছিল, প্ৰজাও নাছিল। সমাজ আছিল গণতান্ত্ৰিক আৰু সাম্যবাদী, সমাজৰ সকলোৱে সমতাৰ ভিত্তিত বসবাস কৰিছিল।" (quoted in Lokayata, p. 92) মৰেটে আৰু কৈছে যে "এই টোটেম বা প্ৰতীকধৰ্মী সমাজত প্ৰত্যক্ষই হওক বা পৰোক্ষই হওক জনগোষ্ঠীৰ সকলো সদস্যৰ দায়িত্ব আছিল সামূহিক।"

অষ্ট্ৰেলিয়াৰ জনগোষ্ঠীসমূহৰ জীৱন যাত্ৰা পদ্ধতি অধ্যয়ন কৰি ৰিড্‌লিয়ে (Ridley) কৈছে, "Communism is another law of the aborigines... Real and Personal property in individuals is rendered impossible by their systematic communism." (quoted in ibid.)

অষ্ট্ৰেলিয়াৰ জনগোষ্ঠীসমূহৰ মাজত প্ৰচলিত আদিম সাম্যবাদী সমাজৰ আৰ্হি সম্পৰ্কে টেপলিনেও (Taplin) একে মন্তব্যকেই কৰিছে। (Ibid, pp.92,-93)

আদিম সাম্য সমাজৰ এই চৰিত্ৰ সকলোতে প্ৰায় একেই আছিল।

অৱশ্যে এই আদিম সাম্যবাদী সমাজৰ বুকুতেই শেহৰকালে উৎপাদন কৌশল আৰু পদ্ধতিৰ পৰিবৰ্তন আৰু উৎকৰ্ষ সাধনৰ ফলত সমাজত উদ্বৃত্ত উৎপাদনৰ সূচনা হোৱাত আৰু তাৰ ফলতেই সমাজত একশ্ৰেণী শ্ৰমকাৰী-সুখকাৰী লোকৰ শ্ৰমৰ বিনিময়ত সৃষ্টি হোৱা সম্পদ তথা উৎপাদিত বস্তু ভোগ কৰিবলৈ পোৱা অৱস্থাৰ সৃষ্টি হোৱাত সামাজিক সম্পত্তিৰ ওপৰত জনগোষ্ঠীসমূহৰ সমস্বত্ববাদ আৰু সামূহিক দায়িত্ববোধৰ লাহে লাহে অৱসান হ'বলৈ ধৰে। উৎপাদনৰ আহিলা তথা সম্পত্তিৰ ওপৰত সমস্বত্ববাদ আৰু উৎপাদন আৰু বিতৰণ সম্পৰ্কৰ সৈতে সামূহিক অধিকাৰ আৰু দায়িত্ববোধৰ বিপৰীতে ব্যক্তিগত অধিকাৰ, শ্ৰমশোষণ, শ্ৰেণী বিভাজন আদিৰ সূত্ৰপাত হয়। এইবিলাকে সমাজত আভ্যন্তৰীণ আৰু প্ৰাথমিকভাৱে কিছু সামাজিক, অৰ্থনৈতিক দ্বন্দ্বৰ সৃষ্টি কৰে। উদ্বৃত্ত উৎপাদনৰ বাস্তৱ পৰিৱেশ সৃষ্টি হোৱাত সমাজত পৰাশ্ৰয়ী-পৰজীৱী একশ্ৰেণী সুবিধাভোগী লোকৰো আবিৰ্ভাৱ হ'ল।

সমাজৰ উদ্বৃত্ত উৎপাদনখিনি এওঁলোকেই আত্মসাৎ কৰিবলৈ ধৰিলে। এওঁলোক আছিল নিতান্তই সংখ্যালঘিষ্ঠ। গৰ্ডন চাইল্ডে লিখিছে, "The surplus produced by the new economy was, in fact, concentrated in the hands of a relatively small class." (op. cit. p, 88)

স্থায়ী কৃষি কাৰ্য, উদ্বৃত্ত উৎপাদন, মুষ্টিমেয়ৰ দ্বাৰা উদ্বৃত্ত উৎপাদনখিনিৰ আত্মসাৎকৰণ, শ্ৰম বিভাজন আদিক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই সময়ত নদী উপত্যকাৰ কৃষিভিত্তিক গ্ৰামাঞ্চলসমূহৰ নগৰলৈ উন্নীতকৰণ প্ৰক্ৰিয়াৰ সূচনা হৈছিল। আদিম সাম্যবাদী সমাজৰ আভ্যন্তৰীণ দ্বন্দ্ব, সমাজত দলপতিৰ প্ৰাধান্য আদিৰ লগতে নগৰ অঞ্চলৰ লোকৰ প্ৰয়োজনীয় অন্যান্য সামগ্ৰী উৎপাদন, গৃহ নিৰ্মাণ, বেপাৰ-বাণিজ্যৰ প্ৰচলন, নগৰ সমূহৰ মাজৰ পাৰস্পৰিক দ্বন্দ্ব-সংঘৰ্ষ আৰু এফালে নগৰবাসীসকলৰ আৰু আনফালে গাঁওবাসীসকলৰ মাজৰ আভ্যন্তৰীণ দ্বন্দ্ব,

সংঘৰ্ষ, যুদ্ধ আদিৰ পৰিণতি স্বৰূপে সময়ত নগৰক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই ৰাষ্ট্ৰৰ সূত্ৰপাত হ'বলৈ ধৰে। গৰ্ডন চাইল্ডে কৈছে, "By the beginning of historical times the state had emerged, but it was embodied in the single person of the city-governor or king, who may be just "corn-king" and war-chief amalgamated and writ-large". (Ibid.,p.89)

উৎপাদন প্ৰক্ৰিয়াৰ উৎকৰ্ষৰ লগে লগে সামাজিক শ্ৰেণীসমূহৰ মাজৰ অৰ্থনৈতিক দ্বন্দ্ব আৰু তজ্জনিত সংঘৰ্ষ আদি প্ৰশমিত কৰি সমাজত তথাকথিত "ন্যায়" প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ সেই জনগোষ্ঠীভিত্তিক আদিম সাম্যবাদী সমাজৰ মাজৰপৰাই সময়ত ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি হৈছিল। "the state sprang directly and mainly out of the class antagonisms that developed within gentle society." (The **Origin of the Family, Private Property and the State,** Frederick Engels, Progress Publishers, 1972, p. 166) ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি সম্পৰ্কে এঙ্গেলছে যি ব্যাখ্যা বিশ্লেষণ আগবঢ়াইছে তাৰপৰা আৰু কিছু অংশৰ উদ্ধৃতি দিয়াটো প্ৰয়োজনীয় বুলি ভাবিছো, তেওঁ কৈছে, "It is a product of society at a certain stage of development; it is the admission that this society has become entangled in an insoluble contradiction with itself, that it has split into irreconcilable antagonisms which it is powerless to dispel. But in order that these antagonisms, classes with conflicting economic interests, might not consume themselves and society in fruitless struggle, it becomes necessary to have a power seemingly standing above society that would alleviate the conflict, and keep it within the bounds of "order", and this power, arisen out of society, but placing itself above it, and alienating itself more and more from it, is the state." (Ibid.) যিহেতু সমাজত সৃষ্টি হোৱা শ্ৰেণী দ্বন্দ্ব আৰু সংঘৰ্ষ প্ৰশমিত বা দমন কৰিবলৈ ৰাষ্ট্ৰ-যন্ত্ৰৰ সৃষ্টি কৰা হৈছিল, সেই কাৰণে এইটো সহজেই অনুধাৱন কৰিব পাৰি যে সমাজত অৰ্থনৈতিকভাৱে উন্নততৰ আৰু ৰাজনৈতিকভাৱে শক্তিশালী শ্ৰেণীৰ স্বাৰ্থৰ অনুকূলে অন্যান্য শ্ৰেণীক দমন কৰাৰ হাতিয়াৰ হিচাপে আদিৰেপৰাই ৰাষ্ট্ৰ-যন্ত্ৰক ব্যৱহাৰ কৰি অহা হৈছে। সেই দৃষ্টিকোণৰপৰা ৰাষ্ট্ৰ হ'ল সামাজিক শ্ৰেণীসমূহৰ ওপৰত এটা বা এটাতকৈ অধিক সমধৰ্মী-সহমৰ্মী শ্ৰেণীৰ প্ৰভুত্ব অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ এক প্ৰশস্ত আহিলা। ৰাষ্ট্ৰ হ'ল গৰিষ্ঠ সংখ্যক শ্ৰমকাৰী দুখকাৰী লোকৰ ওপৰত মুষ্টিমেয় শ্ৰমবিমুখ পৰাশ্ৰয়ী সুবিধাভোগী লোকৰ আধিপত্য আৰু শোষণৰ পথ অব্যাহত ৰখাৰ এক ৰাজনৈতিক যন্ত্ৰ। মাৰ্ক্স এঙ্গেলছ লেনিন আদিৰ লগতে অন্যান্য সমাজতাত্ত্বিক দাৰ্শনিকে সেই কথা বাৰম্বাৰ দোহাৰি গৈছে। উৎপাদনৰ উপাদান তথা আহিলা, সমাজৰ গৰিষ্ঠ সংখ্যকৰ শ্ৰমৰ দ্বাৰা উৎপাদিত সম্পত্তি তথা সামাজিক সম্পদসমূহৰ ওপৰত নিয়ন্ত্ৰণ স্থাপন কৰিবলৈ আৰু সেই নিয়ন্ত্ৰণৰ যোগে নিয়ন্ত্ৰণকাৰী আৰু প্ৰভুত্বকাৰী শ্ৰেণীটোৱে নিজৰ সামাজিক, অৰ্থনৈতিক, সা-সুবিধা অক্ষুণ্ণ ৰাখিবলৈ ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছিল আৰু সিহঁতেই শাসক শ্ৰেণীত পৰিণত হৈছিল। সেয়ে এঙ্গেলছে ৰাষ্ট্ৰক সুবিধাভোগী শ্ৰেণীৰ, বিশেষকৈ ভূস্বামী আৰু পুঁজিপতিসকলৰ, সামাজিক সা-সুবিধা সুৰক্ষাৰ যন্ত্ৰৰূপে চিহ্নিত কৰিছে। (**Selected Correspondence, Marx and Engles,** 1975, p. 257)

(তিনি)

সমাজৰ গৰিষ্ঠসকলৰ শ্ৰমৰ দ্বাৰা উৎপাদিত উদ্বৃত্তখিনি আত্মসাৎ কৰাৰ ফলত যাতে পৰাশ্ৰয়ী শ্ৰম বিমুখ সুবিধাভোগীসকলৰ কোনো বিপৰ্যয় নঘটে, সমাজত শ্ৰেণী সংঘৰ্ষই তেওঁলোকৰ বাবে কোনো বিপদৰ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰে তাক সুনিশ্চিত কৰিবলৈ 'নগৰ-প্ৰশাসক' তথা 'ৰজাই' সদাসতৰ্ক দৃষ্টি ৰাখিব লাগিছিল। ঐতিহাসিক গৰ্ডন চাইল্ডে বহুল পৰিমাণৰ ঐতিহাসিক সাক্ষ্য প্ৰমাণৰ ভিত্তিত সেই সম্পৰ্কে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰি গৈছে। (Gordon Childe, op.cit.pp, 89-90) বিশ্ব ইতিহাসৰ আটাইতকৈ প্ৰাচীন সভ্যতাসমূহৰ, যেনে-চুমেৰীয়, আক্কাড আৰু সিন্ধুৰ সময়তেই নগৰ আৰু ৰাষ্ট্ৰ যন্ত্ৰৰ বা ব্যৱস্থাৰ সৃষ্টি হৈছিল।

ইতিহাসত নগৰ আৰু ৰাষ্ট্ৰ সৃষ্টিৰ ঘটনাই সেই সমাজত উদ্বৃত্ত উৎপাদনৰ, শ্ৰম শোষণৰ তথা শ্ৰেণী বিভাজনৰ আৰু সুবিধাভোগী পৰাশ্ৰয়ী শ্ৰেণীৰ বৰ্তমানৰ সাক্ষী দাঙি ধৰে। নগৰ বা ৰাষ্ট্ৰ প্ৰশাসক জনক সেই সময়ত প্ৰধান দেৱতা (Chief deity) নতুন পুৰোহিত ৰজা (Priest-king) আখ্যা দিছিল। চুমেৰীয় আৰু আক্কাডৰ সভ্যতাৰ সময়ৰ ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাৰ ওপৰত আলোকপাত কৰি আৰু সেইবোৰৰ সৈতে সংগতি ৰাখি ছাৰ মৰ্টিমাৰ হুইলাৰে সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগৰ ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থা সম্পৰ্কে বিস্তৃত আৰু চমকপ্ৰদ আলোচনা আগবঢ়াইছে। সেই আলোচনা প্ৰসঙ্গত ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থাৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কে তেওঁ কৈছে, "Whatever the source of their authority and a dominant religious element may fairly be assumed the lord of Harappa adminsitered, their city in a fashion not remote from that of the priest kings or governors of Sumer and Akkad... In Sumer, the wealth and discipline of the city state were vested in the city deity, i.e., in the priest-hood or a priest-king. The civic focus was the exalted temple, centre of an elaborate and carefully ordered secular administration under divine sanction.... In essence, the picture is one of a rigid and highly evolved bureaucratic machine, capable of organising and distributing surplus wealth and defending it, but little conducive to the political liberty of the individual." (Quoted in Pre-Historic India, Stuart Piggott, Penguin Books, 1950, pp. 151-53) হুইলাৰৰ মন্তব্যৰ প্ৰতি সমৰ্থন দি ষ্টুৱাৰ্ট পিগটেও একে কথাকেই কৈছে, "A state ruled over by priest kings, welding autocratic and absolute power from two main seats of government, and with the main artery of communication between the capital cities provided by a great navigable river, seems, then, to be the reasonable deduction from the archaeological evidence of the civilisation of Harappa. To maintain the populations of such cities, and of the smaller towns to a large extent as well, an agrarisn system sufficiently well organised to produce the necessary surplus must have existed...." (Ibid, p.153)

কিছুযুগ পিছৰ চুমেৰীয় সভ্যতাৰ লিপিকাৰসকলে সাব্যস্ত কৰিছিল যে নগৰ-প্ৰশাসক ৰজা বা শস্যাধিপতি (Corn-king) আদি ভগৱানৰ অংশীদাৰ আছিল। গৰ্ডন চাইল্ডে কৈছে,

"The later Sumerian clerks pretended that" Kingship had descended from the heavens" thousand of years before the mythical Deluge, Noah's Flood of Hebrew tradition." (Gordon Childe, op.cit.p.89)

ৰজা ঈশ্বৰৰ প্ৰতিনিধি, সেয়ে তেওঁৰ ক্ষমতাও ঈশ্বৰপ্ৰদত্ত, তেওঁ ভগৱানৰ ৰাজ্য স্বৰ্গৰপৰা নামি আহিছে। ৰাষ্ট্ৰ সৃষ্টিৰ আদি অৱস্থাত এই ধৰণৰ তত্ত্বৰ প্ৰচাৰ প্ৰায় সকলোতে চলিছিল। এটি সাধাৰণ উদাহৰণ,— অসমলৈ আহোমসকলৰ আগমন (১২২৮ খৃষ্টাব্দ) আৰু তেওঁলোকৰ উদ্যোগত ৰাষ্ট্ৰ সৃষ্টিৰ সময়ত অসমতো 'আহোমসকল ইন্দ্ৰৰ বংশধৰ আৰু স্বৰ্গৰপৰা সোণৰ জখলাৰে নামি আহি মৰ্ত্তত ৰাজ্য পাতিছেহি' এই ধৰণৰ প্ৰচাৰেৰে ৰাষ্ট্ৰৰ (তথা ৰজাৰ) উৎপত্তিৰ ঐশ্বৰিক তত্ত্বৰ সৃষ্টি কৰা হৈছিল।

এইবিলাকৰপৰা আমি এইখিনিতে অন্য এটি অনুসিদ্ধান্তলৈ আহিব পাৰোঁ যে ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টিৰ ইতিহাসৰ সৈতে ঈশ্বৰ বা ভগৱানৰ জন্মৰ কাহিনী আৰু তাৰ লগতে ধৰ্মতত্ত্বৰ উৎপত্তিৰ ইতিহাসো জড়িত হৈ আছে। গতিকে ৰাষ্ট্ৰ, ঈশ্বৰ আৰু ধৰ্মতত্ত্ব এই তিনিওটাৰে উৎপত্তি তথা জন্ম সমসাময়িক, এটা আনটোৰ সৈতে সংপৃক্ত, ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত। চমু কথাত ৰাষ্ট্ৰৰ উৎপত্তিৰ ঐশ্বৰিক তত্ত্বৰ ভিত্তিও এয়েই। কাৰণ দৃশ্যমান শক্তিয়ে (ৰজা বা ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰই) অদৃশ্যমান আৰু নিৰাকাৰ শক্তিৰ (ঈশ্বৰ, ভগৱান, দেৱতা) ভয় খুৱাই শ্ৰমকাৰী, দুখকাৰী শাসিতসকলক নিৰ্বিবাদে শাসন আৰু শোষণ কৰি থাকিব পাৰিছিল। অৰ্থাৎ এফালে দৃশ্যমান পাৰ্থিৱ শক্তি (ৰজা, শাসনকৰ্তা, শাসক শ্ৰেণী আৰু পুৰোহিত) আৰু আনফালে এই শক্তিৰ সহায়কৰূপে সৃষ্ট দৈৱীশক্তি দুয়োটাৰে যুটীয়া সহযোগত শ্ৰেণীভিত্তিক ৰাষ্ট্ৰ শাসিত হৈ আহিছিল। এইখিনিতে ঐতিহাসিক কৌশাম্বীৰ কথা এবাৰ বৰ প্ৰণিধানযোগ্য, তেওঁ কৈছে, "সকলো শ্ৰেণী বিভাজন মূলতঃ বৰ্তি থাকে শক্তিৰ ব্যৱহাৰৰ দ্বাৰা; শক্তিৰ বলেৰে একশ্ৰেণীয়ে শ্ৰমৰ দ্বাৰা উৎপাদন কৰা বাহিখিনি এটি ক্ষুদ্ৰ শাসক শ্ৰেণীয়ে আত্মসাৎ কৰে। যি সময়ত উৎপাদনকাৰীসকলে দেখে যে, উচ্চ শ্ৰেণীৰ নিৰ্দেশিত জীৱন ধাৰণ কৰাৰ বাহিৰে অন্য উপায় নাই, সেই সময়ত এই হিংসাৰ প্ৰয়োজন কমি নিম্নতম পৰ্যায়ত ৰয়গৈ। ক্ষেত্ৰ বিশেষে তেনে কৰাৰ উপায় হ'ল ধৰ্ম; বনুৱা শ্ৰেণীক অতি প্ৰাকৃতিক শক্তিৰ ৰহস্যময় ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়াৰ দ্বাৰা ধ্বংস কৰাৰ ভয় দৰ্শাই বাহিখিনি এৰি দিবলৈ এইদৰে সন্মত কৰোৱা হৈছিল। যিমানে শোষণ কঠোৰ হৈ যায়, সিমানে দমন-শক্তিৰ প্ৰয়োজনো অধিক হয়। কাৰণ মানুহে বিনা প্ৰতিবাদে অনশন কৰি থাকিবলৈ ৰাজী নহয়।" (ভাৰতৰ ইতিহাস, দামোদৰ ধৰ্মানন্দ কৌশাম্বী, অসমীয়া অনুবাদ, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ভট্টাচাৰ্য, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৭৩, পৃ.৬৪)

চুমেৰীয় সভ্যতাৰ যুগৰ নগৰ-ৰাষ্ট্ৰ সৃষ্টিৰ অগাংগীভাৱে ঈশ্বৰ বা ভগৱানৰ উৎপত্তি বা জন্মৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ সৈতে যে পুৰোহিততন্ত্ৰ, ধৰ্মতত্ত্বৰ বিকাশ আৰু মঠ-মন্দিৰৰ নিৰ্মাণৰ কাহিনীও জড়িত হৈ আছে সেই কথা গৰ্ডন চাইল্ডে যথেষ্ট তথ্য-সমলৰ আলমত বিতংভাৱে ফঁহিয়াই দেখুৱাইছে। (Gordon Childe, op.cit.,pp, 82-83)

হিন্দু ধৰ্মাৱলম্বীসকলৰ অন্যতম পূজ্য দেৱতা গণেশ বা গণপতিৰ দেৱতালৈ উত্তৰণৰ ইতিহাস অধ্যয়ন আৰু বিশ্লেষণ কৰি দাৰ্শনিক দেবীপ্ৰসাদ চট্টোপধ্যায়ে তেওঁৰ লোকায়তগ্ৰন্থত ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি অঙ্গাঙ্গীভাৱে ভগৱানৰ জন্মৰ বা সৃষ্টিৰ কথা-কাহিনী আৰু তাৎপৰ্য আৰু অন্তৰ্নিহিত কাৰণ আৰু উদ্দেশ্যে সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিছে। (Chattopadhyaya, op,cit,.p,127)

এইদৰে সমৰস্তুবাদত বিশ্বাসী আদিম জনগোষ্ঠী ভিত্তিক সমাজৰপৰাই সময়ত 'জাতি' আৰু 'ৰাষ্ট্ৰ' তথা ৰাষ্ট্ৰ শক্তিৰ আৰু লগতে 'ঈশ্বৰ' আৰু 'ধৰ্ম'ৰো সৃষ্টি হৈছিল। এঙ্গেলছে লিখিছে, "Tribes developed into nations and states, Law and Politics arose, and with them that fantastic reflection of human things in the human mind-religion." (Dialectics of NMature, Engels, 1966, p. 177)

(চাৰি)

আদিম সাম্য সমাজৰ ধ্বংসৰ পিছত শ্ৰম বিভাজন আৰু ব্যক্তিগত সম্পত্তি আহৰণৰ প্ৰক্ৰিয়াক কেন্দ্ৰ কৰি সমাজত পোনতে শ্ৰেণী বিভাজনৰো সূত্ৰপাত হয়। এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে আমাৰ দেশ ভাৰতবৰ্ষত সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগতেই (আজিৰপৰা প্ৰায় ৪,০০০ হাজাৰ বছৰ পূৰ্বে) শ্ৰমবিভাজন তথা শ্ৰেণীবিভাজন আৰু শ্ৰেণীশোষণক ভিত্তি কৰি এক ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাৰ সৃষ্টি হৈছিল। নগৰ পৰিকল্পনা, ৰাস্তা আৰু গৃহ নিৰ্মাণত পোৰা ইটাৰ ব্যৱহাৰ, বৃহদাকাৰৰ শস্য ভঁৰালৰ নিৰ্মাণ, নৌ পৰিবহনৰ সুচলতাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি নদীৰ পাৰত শস্য ভঁৰালৰ অবস্থান আৰু শাৰী শাৰী বনুৱাৰ আবাস-গৃহৰ নিৰ্মাণে সিন্ধু-সভ্যতাৰ কালতেই শ্ৰম বিভাজন আৰু শ্ৰেণী শোষণৰ ব্যাপকতাৰ সাক্ষী প্ৰমাণ দাঙি ধৰে। আনহাতে নগৰ নিৰ্মাণে শ্ৰম বিভাজনৰ লগতে শ্ৰমৰ বিশেষীকৰণৰো আভাস দিয়ে।

সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগৰ ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাৰ মূল নিয়ন্ত্ৰণকাৰী আৰু পৰিচালক শক্তিৰূপে আছিল পুৰোহিত শ্ৰেণী। পুৰাতত্ত্ববিদ ছাৰ মৰ্টিমাৰ হুইলাৰৰ মন্তব্যৰ প্ৰতি সমৰ্থন দি ষ্টুৱাৰ্ট পিগটেও (Stuart Piggott, op.cit.pp.151-153) এইটো সাব্যস্ত কৰিছে যে সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগত পুৰোহিততন্ত্ৰ তথা পুৰোহিত ৰজাই (Priesthood or a priest king) ৰাজনৈতিক ক্ষমতাৰ অধিকাৰী আছিল। কোনো কোনোৱে বৃহদাকাৰৰ স্নানাগাৰৰ ওচৰত অৱস্থিত প্ৰাসাদোপম বাসগৃহটো প্ৰধান পুৰোহিতজনৰ (The High Priest) নতুবা পুৰোহিত মণ্ডলীৰ (College of Priests) আবাসগৃহৰূপে চিহ্নিত কৰিছে। (The Indus Civilisation, B.B.Lal, in A Cultural History of India, A L. Basham,ed.OUP.1975,p.12)

ৰাষ্ট্ৰৰ উৎপত্তিৰ সমসাময়িকভাৱে পুৰোহিততন্ত্ৰৰ জন্ম আৰু বিকাশ আৰু ৰাজনৈতিক ক্ষমতা প্ৰাপ্তিৰ আৰু তাৰ ভোগ-দখলৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ সৈতে অদৃশ্য নিৰাকাৰ শক্তি 'ভগবান'ৰ নামত শোষক আৰু সুবিধাভোগীৰ স্বাৰ্থ অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ কায়দা-কৌশল জড়িত আছে। ৰাজনৈতিক ক্ষমতাৰ দৃশ্যমান অধিকাৰীসকলে অদৃশ্যমান শক্তি ভগৱানৰ দোহাই দি শ্ৰমকাৰীসকলৰ দ্বাৰা উৎপাদিত উদ্বৃত্ত শস্যখিনি আত্মসাৎ কৰিছিল, আৰু সেইটো কৰিবলৈ যাওঁতে ধৰ্মীয় আৱৰণেৰে শ্ৰমকাৰী, দুখকাৰী লোকৰ অৱস্থাক জীৱন ধাৰাক ন্যায্যতা দান কৰি শোষণ-বঞ্চনা নিৰ্যাতনক চিৰায়ত সনাতন নীতি বুলি জনমানসত দাঙি ধৰিছিল। সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগতে ৰাষ্ট্ৰ যন্ত্ৰই সুবিধাভোগী আৰু শোষক শ্ৰেণীৰ স্বাৰ্থত সমাজৰ উৎপাদন ব্যৱস্থা, সম্পৰ্ক আৰু বিতৰণ সম্পৰ্কৰ ওপৰত কঠোৰ নিয়ন্ত্ৰণ স্থাপন কৰিছিল। (Stuart Piggott, opp.cit.,p.138)

সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগৰ ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থা কৃষি অৰ্থনীতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি গঢ়ি উঠিছিল আৰু তাৰ ওপৰতেই বৰ্তি আছিল। কাজেই শস্য উৎপাদন আৰু সেই শস্যক খাদ্য সামগ্ৰীলৈ ৰূপান্তৰিত কৰিবলৈ এক সংগঠিত শ্ৰমকাৰীলোকৰ প্ৰয়োজন হৈছিল। পিগ'টে কৈছে, ".... the prepa-

ration of floor the equivalent of corn-milling was also part of a controlled economy using organised labour." (Ibid.p 154) শস্যৰ ভঁৰাল, শ্ৰমিকৰ শ্ৰমক্ষেত্ৰ আৰু আবাসগৃহৰ অৱস্থাৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি ঐতিহাসিক লালে কৈছে, ".... the entire complex suggesting a high degree of regimentation of the working population." (Lal, in Basham, ed., op. cit.p. 13)

কাজেই দেখা যায়, ৰাষ্ট্ৰ উৎপত্তিৰ ঐশ্বৰিক তত্ত্ব তথা 'ৰজা ভগৱানৰ প্ৰতিনিধি' আৰু সেয়ে তেওঁৰ আদেশ-নিৰ্দেশ সকলোৰে বাবে পালনীয় আদি ধ্যান-ধাৰণা ৰাষ্ট্ৰৰ উৎপত্তিৰ লগে লগে সমাজত সুবিধাভোগী শাসক-শোষক পুৰোহিত শ্ৰেণীয়ে নিজৰ স্বাৰ্থ অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ খাতিৰতে প্ৰচাৰ— প্ৰচলন কৰি আহিছিল। কাৰণ শ্ৰম বিভাজনৰ আৰু শোষণৰ তীব্ৰতা বৃদ্ধিৰ লগে লগে প্ৰত্যক্ষভাৱে ৰাষ্ট্ৰীয় শক্তি ব্যৱহাৰৰ সমান্তৰালভাৱে ঐশ্বৰিক শক্তিৰ ধাৰাক আৰু লগতে ধৰ্মক শ্ৰমকাৰী-দুখকাৰী, শোষিত জন-সাধাৰণক কাবু কৰাৰ বাবে প্ৰয়োগ কৰাৰ প্ৰয়োজনে দেখা দিছিল। সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগৰপৰা আৰম্ভ কৰি অদ্যপৰিমিত এই প্ৰক্ৰিয়া অব্যাহতভাৱে চলি আহিছে। এই প্ৰৱণতা ৰূপৰ বিভিন্নতাৰ মাজেৰে দাস, সামন্তীয় আৰু পুঁজিবাদী-সাম্ৰাজ্যবাদী সমাজ জীৱনত অৱধাৰিতভাৱে চলি আহিছে।

(পাঁচ)

শিৰোনামাত উল্লেখ কৰি অহা মতে আমাৰ এই লিখনিৰ মূল আলোচ্য বিষয় হ'ল ৰাষ্ট্ৰৰ বিৱৰ্তন আৰু ভৱিষ্যত সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা। সেই আলোচ্য বিষয়ৰ সৈতে সংগতি ৰাখি আমি এতিয়া ৰাষ্ট্ৰ তথা ৰাষ্ট্ৰৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মন্তব্যৰ আধাৰত আলোচনা আগবঢ়াই নিয়াৰ প্ৰয়াস কৰিম। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "পৃথিৱীত প্ৰথমৰেপৰা ৰাষ্ট্ৰৰ যোগেদি ৰাজকীয় আৰু যাজকীয় শক্তিয়েই সমাজ নিয়ন্ত্ৰণ কৰি আহিছিল।" (পোহৰলৈ, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, দ্বিতীয়সংস্কৰণ, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৮৬, পৃ. ৪৯৮) ৰাজকীয় আৰু যাজকীয় এই দুই শক্তিয়ে অকল সমাজ নিয়ন্ত্ৰণেই কৰা নাছিল, সেই নিয়ন্ত্ৰণৰ যোগে তেওঁলোকে সমাজৰ গৰিষ্ঠ সংখ্যকৰ ওপৰত শোষণৰ বোজাও জাপি দিছিল। জনগণৰ ওপৰত শোষণ-নিপীড়নৰ এওঁলোক আছিল সহযোগী মিত্ৰ। সেই কথাটো জ্যোতিপ্ৰসাদে সেয়ে একে উশাহতেই স্বীকাৰ কৰিছে, "কিন্তু সময়ত দেখা গৈছে যে পৃথিৱীত পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক অৱস্থা বা সাৰ্বভৌম সাংস্কৃতিক অৱস্থা এই দুই শক্তিয়েতো আমাক আনি দিব নোৱাৰিলেই— আনি দিয়ক চাৰি সাংস্কৃতিক আদৰ্শৰপৰা ভ্ৰষ্ট হৈ, মানৱ জীৱনৰ লক্ষ্যৰপৰা অবাটে গৈ, সংস্কৃতিৰ সমল-সঁজুলি, সাংস্কৃতিক সৃষ্টি, শাসনৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰি, এই দুই শক্তিয়ে আজি মানুহৰ সমাজক এটা মানসিক ওখ স্তৰৰ বৰ্বৰতাত পেলালেহি। এতিয়া দেখা গৈছে যে, মানুহৰ মনত এটা সাংস্কৃতিক সুস্থ অৱস্থা সৃষ্টি হোৱাতকৈও এটা সাংস্কৃতিক বিকাৰৰ অৱস্থাহে হৈছে।" (পোহৰলৈ, উল্লেখিত গ্ৰন্থ) জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই উপলব্ধিৰ গভীৰতা আৰু যথাৰ্থতা তেওঁৰ মৃত্যুৰ অৰ্ধ শতিকাৰ পিছত আৰু বেছি তীব্ৰ, আৰু বেছি প্ৰবল হৈছে।

শিল্পীৰ পৃথিৱীত জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰাষ্ট্ৰৰ আৰু পুৰোহিততন্ত্ৰৰ প্ৰাৰ্দুভাৱ আৰু সমাজত তাৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া সম্পৰ্কে বিস্তৃত আলোচনা কৰিছে। অৱশ্যে আদিম অৱস্থাত ৰাষ্ট্ৰ আৰু

পুৰোহিততন্ত্ৰৰ কল্যাণকামী ভূমিকা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে দিয়া মন্তব্য ঐতিহাসিক সাক্ষ্যৰ বিপৰীত যেন লাগে। তেওঁ কৈছে, "আদিম তামসিক স্তৰৰপৰা মানুহে পৃথিৱীত বেলেগ বেলেগ ভাগত সংস্কৃতি-দুষ্কৃতিৰে সংগ্ৰাম কৰি আহি উন্নতিৰ যেতিয়া সৰ্বোচ্চ শিখৰত উঠে তেতিয়াও যি ৰাজতন্ত্ৰই জনতাৰ জীৱন নিয়ন্ত্ৰিত কৰিছিল সেই ৰাজতন্ত্ৰবোৰ সৰহভাগেই সংস্কৃতি আদৰ্শৰ আছিল। ভাৰতত ব্ৰাহ্মণ্য সংস্কৃতিৰ স্ৰষ্টা ব্ৰাহ্মণ আছিল ৰজাৰ গুৰু। তেতিয়া ৰাজতন্ত্ৰই সংস্কৃতিৰ মন্ত্ৰদাতা ব্ৰাহ্মণৰ চৰণৰ ধূলা লৈ জনমংগলৰ কাৰণে শাসন কৰিছিল— আৰু যেতিয়াই য'তে দুষ্কৃতিৰ প্ৰাৰ্দুভাৱ হৈছিল তাৰ স'তে সমৰত প্ৰবৃত্ত হৈছিল। জনতাৰ ৰক্ষক আছিল ৰাজতন্ত্ৰ— জনতাৰ কল্যাণকামী আছিল ৰাজতন্ত্ৰ— আৰু সংস্কৃতিৰ গুৰুসকল আছিল সেই ৰাজতন্ত্ৰৰ সৰ্বময় উপদেষ্টা— আৰু ৰাজতন্ত্ৰক সংযত কৰি, জনতাক সংস্কৃতিৰে ওখ আৰু বহল জীৱনলৈ প্ৰেৰণা দিওঁতা। তেতিয়া দুষ্কৃত ৰজাক সংস্কৃতিভ্ৰষ্ট শাসক দলক সংস্কৃতি আদৰ্শ ধৰোতা ৰাজতন্ত্ৰই পৰাজিত কৰি জনতাৰ স্বাৰ্থ ৰক্ষা কৰি জনতাৰ সামাজিক আৰু নৈতিক কল্যাণ কৰি আহিছিল। আমাৰ ভাৰতত দ্বাপৰ যুগৰ পিছত কলি যুগৰ আৰম্ভত কিবা কাৰণত সংস্কৃতিৰ গুৰি ধৰোঁতা ব্ৰাহ্মণসকলে তেওঁলোকৰ মূল চৰিত্ৰ (Basic character) হেৰুৱালে। সমাজ-ৰাষ্ট্ৰৰ লাগাম ধৰোঁতা এই ব্ৰাহ্মণৰ মূল চৰিত্ৰ সলনি হোৱাত, ক্ষত্ৰিয়কো, তেওঁলোকৰ ৰাজসিক গুণবোৰ সংযত কৰি ৰাখিবলৈ সাত্বিক আদৰ্শৰ ফালৰপৰা কোনো নোহোৱাৰ দৰেই হ'ল। লাহে লাহে ক্ষত্ৰিয় ৰাজতন্ত্ৰত দুষ্কৃতি সোমাল। জনকল্যাণৰ আদৰ্শ ক্ষীণ হৈ আহিল। জনশোষণৰ দুষ্কৃতিৰ কলি লাহে লাহে প্ৰৱেশ কৰিলে। লাহে লাহে সকলোবোৰ ৰাজতন্ত্ৰৰে গতি এনেকুৱা হ'ল। সংস্কৃতিমূলক ৰাজতন্ত্ৰতকৈ দুষ্কৃতিমূলক ৰাজতন্ত্ৰ বাঢ়িল, পাশবিক শক্তিৰে সিহঁত বেছি বলশালী হ'ল। ব্ৰাহ্মণ ওলাল তপোৱনৰপৰা, যাজকতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হ'ল। সংস্কৃতিৰ অৰ্থ হেৰাল, প্ৰতীক থাকিল, মূৰ্তি থাকিল পূজা খাই,— সোণৰ মাটিৰ পুতলা হৈ। এই ভ্ৰষ্টতাৰ লগে লগে বৈশ্যও হ'ল ভ্ৰষ্ট— লগে লগে শূদ্ৰৰ ওপৰত তিনিওবো চলিল শোষণ।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰচনাৱলী, পৃ. ৪৪২-৪৩)

প্ৰাচীন ভাৰতীয় ৰাজতন্ত্ৰ আৰু পুৰোহিততন্ত্ৰৰ জনমংগলকামী বা জনকল্যাণ-কামী চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে যি বিশ্লেষণ দাঙি ধৰিছে সি ইতিহাসসিদ্ধ নহয়। ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টিৰ মূলতে আছিল ব্যক্তিগত সম্পত্তিৰ ৰক্ষণাবেক্ষণ আৰু তাৰ শ্ৰীবৃদ্ধি, উৎপাদনৰ ৰাহিখিনি আত্মসাৎ কৰাৰ যোগেদি শ্ৰম-শোষণ আৰু শ্ৰেণী-শোষণ অব্যাহত ৰখা আৰু শ্ৰমবিমুখ পৰাশ্ৰয়ী এমুঠি সুবিধাভোগীৰ সুখ-স্বাচ্ছন্দ্যৰ নিকপ্‌কপীয়া ব্যৱস্থা কৰাতো। প্ৰাচীন ভাৰতীয় আইন প্ৰণেতাসকলো এই ৰাজতন্ত্ৰৰে লোক নতুবা স্তাৱক আছিল। তেওঁলোকৰ নিজ নিজ সামাজিক শ্ৰেণীৰ কল্যাণৰ বাবেই তেওঁলোকে সামাজিক-ৰাষ্ট্ৰীয় আইন-কানুনসমূহ প্ৰণয়ন কৰিছিল। সেয়ে দেখা যায় ত্ৰেতাত ৰামৰ দৰে তথাকথিত দয়ালু প্ৰজাৰঞ্জক ন্যায়পৰায়ণ শাসনকৰ্তাই শাস্ত্ৰধ্যয়ন যোগে জ্ঞানান্বেষণ কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰাৰ 'অপৰাধত' শম্বুকৰ কৰ্ণ কুহৰত গৰম পানী ঢালি নিৰ্মমভাৱে বধ কৰিছিল, তেওঁৰ স্ত্ৰী সীতাক কৰ্কথনা কৰি মিছা অভিযোগত বনবাসলৈ পঠিয়াইছিল, সুবিধা পালেই দেশৰ সুন্দৰী যুৱতীসকলক মাক-দেউতাকৰ কোলাৰপৰা কাঢ়ি আনি বিনাদ্বিধাই সম্ভোগৰ বাবে তেওঁৰ সহযোগী ব্ৰাহ্মণসকললৈ বুলি দান কৰিছিল। দ্বাপৰত পাণ্ডৱৰ শিক্ষাগুৰু দ্ৰোণাচাৰ্যই তেওঁকে গুৰু মানি আৰু তেওঁৰ অজ্ঞাতে গভীৰ অৰণ্যৰ মাজত ধনুৰ্বিদ্যা আয়ত্ত কৰাৰ 'অপৰাধত' গুৰু দক্ষিণা লোৱাৰ অছিলা লৈ একলব্যৰ সোঁহাতৰ বুঢ়া আঙুলি কাটি তেওঁক পংগু কৰি শাসককুল আৰু পুৰোহিততন্ত্ৰৰ স্বাৰ্থ ৰক্ষাৰ

ব্যৱস্থা কৰিছিল। গতিকে প্ৰাচীন ভাৰতত ৰাজতন্ত্ৰ আৰু পুৰোহিততন্ত্ৰ সমাজৰ সামূহিক কল্যাণমূলক আদৰ্শৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হৈছিল বুলি ক'ব পৰা নাযায়। ৰাজকীয় আৰু যাজকীয় শ্ৰেণীৰ স্বাৰ্থৰ প্ৰতিকূল কোনো কামেই সিহঁতে বৰদাস্ত কৰা নাছিল, তাক কঠোৰ হাতেৰে দমন কৰি নিজ শ্ৰেণীস্বাৰ্থ অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল।

(ছয়)

সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগত ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি হৈছিল যদিও তাৰ আশে-পাশে আৰু সিন্ধু-ৰাষ্ট্ৰৰ পৰিমণ্ডলৰ ভিতৰতেই নিশ্চয় অনেক ট্ৰাইবেল সমাজ বা জনগোষ্ঠীৰ অৱস্থিতি আছিল। ট্ৰাইবেল সমাজসমূহো অৰ্থনৈতিক বিকাশৰ ফালৰপৰা বিভিন্ন স্তৰত অৱস্থান কৰিছিল। খাদ্যৰ বাবে অৰণ্যত ফল-মূল আহৰণৰপৰা পশুচাৰণ আৰু স্থায়ী কৃষিকাৰ্যলৈ বিভিন্ন অৰ্থনৈতিক বিকাশৰ স্তৰত আৰু প্ৰায় সমান্তৰালভাৱে অনেক ট্ৰাইবেল সমাজ বৰ্তি আছিল। মুঠতে অৰ্থনৈতিক বিকাশৰ স্তৰ সমপৰ্যায়ৰ নাছিল। ৰাষ্ট্ৰৰ উৎপত্তি হ'লেও তাৰ পৰিমণ্ডলৰ ভিতৰতেই অনেক পৃথক পৃথক ট্ৰাইবেল সমাজ বৰ্তি আছিল, আৰু কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত সেই ট্ৰাইবেল সমাজৰ অৱশিষ্ট ৰাষ্ট্ৰলৈ উন্নীত সমাজতো বৰ্তি থাকিছিল। দেবীপ্ৰসাদ চট্টোপাধ্যায়ে কৈছে, "What was true of the Indus people was not true of all their contemporaries. There were tribes around the Indus state, and even the Vedic peoples were then at the pastoral state of the tribal society, measuring their wealth in terms of cattle."(Chattopadhyaya, op. cit., p. 161)

কথিত আছে যে এই পশুচাৰণ স্তৰত অৱস্থান কৰা বৈদিক আৰ্যসকলেই সময়ত সিন্ধু ৰাষ্ট্ৰ আক্ৰমণ কৰি তাক ধ্বংসস্তূপত পৰিণত কৰিছিল। সময়ত এই বৈদিক আৰ্যসকলেও ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি কৰিছিল। "... as reavled by Vedic literatures, the Vedic peoples themselves, in spite of their tribal past, ultimately reached the state of class division and state organisation." (Ibid.,p.160)

গতিকে সিন্ধু সভ্যতাৰ পতনৰ পিছত, পশুচাৰণ স্তৰৰপৰা উত্তৰণ কৰি বৈদিক আৰ্যসকলে ৰাষ্ট্ৰৰ সৃষ্টি কৰাৰ সময়লৈ বা তেওঁলোকৰ দ্বাৰা ৰাষ্ট্ৰ সৃষ্টিৰ আদি কালছোৱাকেই ৰামৰ যুগ (ত্ৰেতা) বুলি ক'ব পাৰি। তেনেহ'লে সেই সময়ত আদি বৈদিক ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থাত বৈদিক ট্ৰাইবেল সমাজৰ পশুচাৰণ স্তৰৰ কিছু অৱশিষ্ট নিশ্চয় বৈ গৈছিল। মহাকাব্য ৰামায়ণত বৰ্ণিত কাহিনীৰ জৰিয়তে ৰামক সেই যুগৰ মানৱাদৰ্শৰূপে দেখুওৱা হৈছে। ঘটনা পৰম্পৰাৰ বৰ্ণনাই সেই যুগ-সমাজৰ সম্যক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে যদিও মহাকাব্যৰ মূল চৰিত্ৰ ৰামক কিন্তু ৰূপক যেনহে লাগে, লগতে সেই যুগৰ প্ৰতিনিধি। যদি সেইটোৱে হয়, তেনেহ'লে সেই যুগতো মানুহ ৰাজকীয় আৰু যাজকীয় শক্তিৰ দ্বাৰা লাঞ্ছিত, অপমানিত, নিৰ্যাতিত, শোষিত হৈ থাকিছিল। মানৱতাৰ জয়ধ্বজা ৰামৰ হাতত নাছিল, কেৱল মাত্ৰ কবিৰ কল্পনা শক্তিয়েহে ৰামৰ হাতত মানৱতাৰ পতাকাখন কৌশলপূৰ্ণভাৱে গুজি দিছিল। মহাপণ্ডিত ৰাহুল সাংকৃত্যায়নে কৈছে, "হিন্দুৰ ইতিহাসত ৰামৰ স্থান বহু ওপৰত। সাম্প্ৰতিক কালত আমাৰ নেতা গান্ধীজীয়ে সময়ে অসময়ে ৰামৰাজ্যৰ দোহাই দি থাকে। য'ত হতভাগা শম্বুকৰ দৰে লোকে শূদ্ৰ হোৱা সত্ত্বেও ধৰ্মলাভৰ কাৰণে তপস্যা কৰাৰ অপৰাধতেই আৰু মাত্ৰ তাৰ কাৰণেই ৰামৰ দৰে ন্যায় অৱতাৰ অথবা ধৰ্মাত্মা নৃপতিয়ে তেওঁক হত্যা কৰিছিল সেই ৰাম ৰাজ্যৰ স্বৰূপ কি হ'ব

পাৰে? য'ত এজন লোকৰ কথাতেই নিৰ্ভৰ কৰি তেওঁ গৰ্ভৱতী সীতাক বনবাস দিব পাৰে সেই ৰাম ৰাজ্যৰ স্বৰূপ বা চৰিত্ৰ কি হ'ব পাৰে? ৰামৰ ৰাজ্যত দাস-দাসীৰ অভাৱ নাছিল।" (নতুন মানৱ সমাজ, বাংলা অনুবাদ শম্ভুনাথ দাস, বিশ্ববাণী প্ৰকাশনী, কলকাতা, ১৯৬৮, পৃ. ৫২, ইয়াত ব্যৱহৃত অসমীয়া অনুবাদ এই লিখকৰ) ৰাহুল সাংকৃত্যায়নে বিস্তৃতভাৱে উল্লেখ কৰিছে যে ৰামৰাজ্যত বজাৰত শ শ দাস-দাসীক ক্ৰয়-বিক্ৰয় কৰা হৈছিল। গ্ৰাহকসকলৰ অধিকাংশ আছিল ঋষি-মুনিসকল। (ঐ, পৃ. ৫৩-৫৬) এই ঋষি-মুনিসকলেই আছিল পুৰোহিততন্ত্ৰৰ ধ্বজাধাৰী, আৰু ৰাজতন্ত্ৰৰ সমৰ্থক আৰু স্তাৱক। সি যি কি নহওক, এই ঐতিহাসিক সাক্ষ্য-প্ৰমাণৰ বিপৰীতে আমাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰামক ত্ৰেতাৰ মানৱাদৰ্শৰূপে স্বীকৃতি দিছে, (অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰত গান্ধীৰ ৰাজনৈতিক প্ৰভাৱ মনত ৰাখিব লাগিব) "ত্ৰেতাত সংস্কৃতিৰ প্ৰতীকো আছিল ৰামায়ণৰ সীতা। সৎ আৰু অসৎ, ইয়াৰ ওপৰতেই সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতি প্ৰতিষ্ঠিত। তেতিয়া মানুহে জীৱনৰ ৰহস্যৰ সত্যটো পাইছিল ৰামায়ণত। মানুহে ৰামৰ আদৰ্শমতে প্ৰাণৰো প্ৰিয় সংস্কৃতিক-সীতাক ৰক্ষা কৰিব লাগিছিল বীৰৰূপে। সেই কাৰণে তেতিয়া আৰ্যৰ মানৱাদৰ্শৰূপে ৰাম। তেতিয়া মানুহে জীৱনৰ সত্যটো দুষ্কৃতিৰে সৈতে সংঘাত কৰি সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰোটোৱেই মানৱাদৰ্শ আৰু তাকে কৰিবলৈ বহুগুণ সমন্বিত ৰামকেই মানৱাদৰ্শ কৰি দিছিল।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী, জ্যো. ৰ., পৃ ৪৩০)

ৰামৰ যুগৰ পিছত, বৈদিক আৰ্য ৰাষ্ট্ৰৰ ৰূপটো দ্বাপৰত আৰু বেছি সুসংহত অৱস্থাত উপনীত হৈছিলহি। সমান্তৰালভাৱে অৱস্থান কৰা ট্ৰাইবেল সমাজসমূহৰ বিৰুদ্ধে অনবৰত সংঘৰ্ষত লিপ্ত থকাৰ লগতে বৈদিক আৰ্য-ৰাষ্ট্ৰসমূহ পৰস্পৰৰ মাজতো যুদ্ধ-সংঘৰ্ষত জড়িত হৈ থাকিছিল। অৰ্থাৎ পৰস্পৰবিৰোধী বৈদিক ৰাষ্ট্ৰ-যন্ত্ৰ আৰু ৰাজকীয় শ্ৰেণীৰ মাজত অৱধাৰিতভাৱে সংঘৰ্ষ চলিছিল। মহাকাব্য ৰামায়ণত বৰ্ণিত কাহিনীৰ দৰে মহাভাৰতেও যুগসন্ধিৰ বাৰ্তা কঢ়িয়াই আনিছে। বৈদিক আৰ্যসকলে প্ৰথম ৰাষ্ট্ৰ সৃষ্টি কৰাৰপৰা মহাভাৰতৰ যুগলৈ বহুকাল অতীত হৈ গৈছে আৰু উৎপাদন প্ৰণালীৰ লগতে ৰাষ্ট্ৰৰ ৰূপ আৰু গাঁথনিৰো পৰিৱৰ্তন সাধিত হৈছে। বৈদিক আৰ্যসকলৰ মাজত কৃষি কাৰ্যৰ স্থায়িত্ব লাভ আৰু পশু চাৰণ যুগৰ অন্তিম দশা— এই যুগসন্ধিয়েই হ'ল মহাভাৰতত বৰ্ণিত কাহিনীভাগৰ মূল সময়। মহাকাব্য মহাভাৰতৰ মূল চৰিত্ৰ— কৃষ্ণ হ'ল ৰূপক। জ্যোতিপ্ৰসাদে অৱশ্যে "কৃষ্ণ ৰূপকো হ'ব পাৰে নাইবা দুয়োটাই হ'ব পাৰে।"— বুলি কৈছে। (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ. পৃ. ৪২৬) অৰ্থাৎ তেওঁৰ মতে কৃষ্ণ হয়তো ৰূপক নহয়তো যথাৰ্থ ঐতিহাসিক ব্যক্তি। সি যি কি নহওক, কৃষ্ণ-কংসৰ সংঘৰ্ষক পশুচাৰণ স্তৰৰ জনগণৰ মুক্ত সমাজ-জীৱন আৰু প্ৰতিষ্ঠিত ৰাষ্ট্ৰৰ মাজৰ সংঘৰ্ষৰূপে চিহ্নিত কৰিব পাৰি।

সিন্ধু সভ্যতাৰ যুগৰ এই পশুচাৰণ অৱস্থাৰ— কেবা শতিকাৰ পাছত কৃষ্ণৰ (কৃষ্ণৰ আন এটি নাম গোপাল-গো + পাল = গৰুপালক) যুগৰ আগমন হয়। মহাকাব্যত উল্লেখিত বলোৰাম তথা হলধৰ (নাঙল ধাৰণকাৰী— কৃষক)ৰ কাহিনী কৃষ্ণ কাহিনীৰ সমান্তৰালভাৱে পোৱা যায়। এই ঘটনাই পশুচাৰণ স্তৰৰপৰা স্থায়ী কৃষি কাৰ্য কৰি বসতি আৰু ৰাষ্ট্ৰ স্থাপন কৰা-স্তৰলৈ সমাজৰ উত্তৰণকে সূচাইছে। সমাজ বিৱৰ্তনৰ প্ৰক্ৰিয়া মতেও এই যুগ পৰিৱৰ্তন তথা উত্তৰণ এক ঐতিহাসিক বাস্তৱতাৰ সাক্ষী। গতিকে কৃষি কাৰ্যৰ লগতে মানুহৰ স্থায়ী বসতি আৰু সেই কৃষি অৰ্থনীতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি গঢ়ি উঠা ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থা (কংস ৰাষ্ট্ৰ-যন্ত্ৰৰ নিয়ন্ত্ৰণকাৰী গতিকে জ্যোতিৰ ভাবাত দুষ্কৃতিকাৰী ৰাজতন্ত্ৰৰ প্ৰতিভূ)ৰ বিপৰীতে পশুপালকসকলৰ মাজত প্ৰচলিত মুক্ত স্বাধীন গণ-জীৱনৰ স্বাৰ্থৰ প্ৰয়োজনত প্ৰধান গো-

পালক শ্ৰীকৃষ্ণই ন্যায় প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে কংসৰ বিৰুদ্ধে ধৰ্মযুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হৈছিল। পশুচাৰণ সমাজৰ অবাধ যৌন আচৰণো কৃষ্ণ-চৰিত্ৰৰ মাজেৰে প্ৰতিভাত হৈছে।

মহাকাব্যত বৰ্ণনা কৰাৰ দৰে কংস-কৃষ্ণৰ সম্পৰ্ক বা সংঘৰ্ষ কেৱল মামা-ভাগিনৰ ব্যক্তিগত সম্পৰ্ক-সংঘৰ্ষৰ মাধ্যমতেই সীমিত কৰি ৰাখিলে আমি ভাৰতীয় সমাজ বিকাশ তথা বিৱৰ্তনৰ মূল মৰ্মটোকেই অনুধাৱন কৰিবলৈ সক্ষম নহম। কংস-কৃষ্ণই মূলতঃ দুটা পৰম্পৰ বিৰোধী সমাজ বিৱৰ্তনৰ ধাৰাক প্ৰতিনিধিত্ব কৰে। সমাজ বিৱৰ্তনৰ এই পৰম্পৰ বিৰোধী প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজৰ সংঘৰ্ষৰ ইতিহাস আছিল নিশ্চয় দীঘলীয়া। সেয়ে কংস বধৰ কেবা শতিকাৰ পিছতো এক ৰাজশক্তিৰ (পাণ্ডৱসকলৰ) সমৰ্থনত অন্য এক ৰাজশক্তিৰ (কৌৰৱৰ) বিপক্ষে কৃষ্ণই পুনৰ ন্যায় যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হোৱা দেখা যায়। প্ৰথমবাৰত কৃষ্ণই কংসৰ অৰ্থাৎ এক নিৰ্দিষ্ট ৰাজশক্তিৰ বিৰুদ্ধে সহিংস যুদ্ধত লিপ্ত হৈ কংসৰ পতন ঘটাইছিল, তেতিয়া তেওঁ ৰাজতন্ত্ৰৰ সমৰ্থক নাছিল; কিন্তু দ্বিতীয়বাৰ তেওঁ পাণ্ডৱসকলে নেতৃত্ব দিয়া ৰাজতন্ত্ৰৰ সপক্ষে আৰু কৌৰৱৰ বিপক্ষে অস্ত্ৰধাৰণ কৰিবলৈ গৈ অৰ্জ্জুনৰ পৰামৰ্শদাতাৰূপে অৱতীৰ্ণ হৈছিল। পূৰ্বতকৈ কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰত গুণগত পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয়। দীৰ্ঘদিনৰ অভিজ্ঞতাৰ পিছত কৃষি কাৰ্য, স্থায়ী বসতি আৰু তৎসৃষ্ট ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থাৰ সৈতে কৃষ্ণই একাত্মবোধ কৰিবলৈ লৈছিল, কেৱল দুষ্কৃতিকাৰী (কৌৰৱৰ) ৰাষ্ট্ৰশক্তিটোৰ বিৰোধিতা কৰিছিল।

কাজেই কৃষ্ণ দুষ্কৃতিৰ শত্ৰু, সংস্কৃতিৰ পূজাৰী, প্ৰতীক বা প্ৰতিভূ। এইজন কৃষ্ণ কোনো ব্যক্তি বিশেষ নহয়, মাত্ৰ ৰূপকহে। জ্যোতিয়ে কৈছে, 'আপোনাৰ মোমায়েক হ'লেও কংসক বধি লাহে লাহে জীৱনৰ বহল সংঘাতৰ মাজলৈ কুৰুক্ষেত্ৰলৈ গৈ পৃথিৱীৰ সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ আজিলৈকে হৈ থকা সংঘাতৰ মাজত সংস্কৃতিভক্ত পাণ্ডৱৰ শ্ৰেষ্ঠ বীৰ অৰ্জুনৰ ৰথৰ সাৰথি হৈ থিয় হয়গৈ। সংস্কৃতি জীৱনৰ দুষ্কৃতিৰ সৈতে চূড়ান্ত সংগ্ৰাম শিল্পীৰ অকল অহিংস নৈতিক অস্ত্ৰৰেই শিল্পীৰূপেই কৰিব নোৱাৰি কৃষ্ণাৰ্জুনহে সংগ্ৰামত প্ৰবৃত্ত হয়।' (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ., পৃ. ৪২৮)

দুষ্কৃতি নাশিবলৈ হ'লে, শোষণ-নিষ্পেষণমুক্ত চিৰশান্তিৰ সমাজ ৰচনা কৰিবলৈ হ'লে যুগে যুগে হিংসাৰ প্ৰয়োজন হৈ আহিছে। কিয়নো দুষ্কৃতিৰ শক্তিও হিংসাৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰশীল। পাৰ্থক্য কেৱল এইখিনিতে যে শক্তি-হিংসাৰ পূৰ্ণৰূপ দুষ্কৃতি বৰ্তি থাকে সমাজৰ গৰিষ্ঠ সংখ্যকৰ ওপৰত মুষ্টিমেয় লোকৰ শোষণ-নিষ্পেষণ অব্যাহত ৰখাৰ স্বাৰ্থত আৰু সংস্কৃতিৰূপী, কৃষ্ণৰূপী শক্তি হিংসাৰ প্ৰকাশ ঘটে জনগণৰ সৰ্বাংগীন বিকাশ উন্নয়নৰ প্ৰয়োজনত। কৃষ্ণৰূপী দুষ্কৃতি নাশক শক্তিয়ে ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থাৰ ৰূপভেদে ভিন্নৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰে। জ্যোতিয়ে কৈছে, মানুহৰ প্ৰাণৰ হেঁপাহৰ আদৰ্শ যে কৃষ্ণ অৰ্থাৎ শিল্পীৰূপে মানৱজীৱনৰ প্ৰকাশ আৰু এই কৃষ্ণ আদৰ্শকেই যে বাস্তৱলৈ ৰূপায়িত কৰিব পাৰিলে মানুহৰ পূৰ্ণ বিকাশ— চিৰানন্দ, চিৰশান্তি আৰু এই আদৰ্শ লৈ শিল্পী হৈ মানুহে দুষ্কৃতি প্ৰতিৰোধ যে কৃষ্ণাৰ্জ্জুনৰ দৰেই কৰিব লাগিব— ইয়াকো কৈ গৈছে যে তথাপিও দুষ্কৃতিৰ স্বৰূপভেদে অৰ্থাৎ বাস্তৱ অৱস্থাভেদে মানৱ সংস্কৃতি ৰক্ষা কৰি জীৱনৰ ৰূপ ল'বলৈ আন ৰূপো ধৰিব লাগিব। তেতিয়া ঠিক কৃষ্ণ সত্য, দুষ্কৃতি সংঘাত ক্ষেত্ৰত নেথাকিব। তেতিয়াই কৃষ্ণই দুৰ্গাৰ ৰূপ ধৰে, ভীষ্ম-দ্ৰোণ লগত থকা, সংস্কৃতিজ্ঞান থকা, কিন্তু সংস্কৃতিজ্ঞানক অৱহেলা কৰি ভ্ৰষ্ট হৈ দুষ্কৃতি পৰায়ণ হোৱা কৌৰৱ ন'হৈ, দুষ্কৃতিৰ স্বৰূপ যদি বৰ্বৰ মহিষাসুৰৰ দৰেই হয়, তেতিয়া মানুহে শক্তিৰূপহে প্ৰধান কেন্দ্ৰস্থলত ৰখাই, সংস্কৃতিৰ আন কথা একাষৰীয়াকৈ থৈ

নৈতিক বা আধ্যাত্মিক শক্তিক কেন্দ্ৰত লৈ আৰু পশুবলক (সিংহক) নিজৰ নৈতিক অধিকাৰৰ তলত ৰাখি সংগ্ৰামত নিয়োজিত হ'ব লাগিব— তেতিয়াহে দুষ্কৃতি নাশ কৰিব পাৰে। তেন্তে অৱস্থাভেদে সত্যই বেলেগ মূৰ্তি ধৰিলে। সেই দৰেই কৃষ্ণই কালীৰ ৰূপ ধৰে। অৰ্থাৎ যেতিয়া ভয়াবহ বৰ্বৰতা, ঘোৰ তামসিকতাৰ মাজেদি প্ৰকাশ পোৱা দুষ্কৃতি নাশ কৰিব লাগিব, তেতিয়া আৰু ভয়ংকৰী কালীমূৰ্তিৰে আনকি নিজৰেই আৰাধ্য সংস্কৃতিৰ শিৰত গচকিবলৈকো ভ্ৰূক্ষেপ নকৰি সংগ্ৰামত প্ৰবৃত্ত হ'ব লাগিব। অৱস্থাভেদে সত্যই ৰূপ সলাই যাব। অৱস্থাভেদে যদিও মানুহে দুৰ্গা-কালীত শৰণ ল'ব লাগিব তথাপিও মানুহৰ প্ৰাণৰ হেঁপাহৰ সত্যটো হৈছে কৃষ্ণৰূপ অৰ্থাৎ শিল্পীৰূপ।' (শিল্পীৰ পৃথিৱী, জ্যো. ৰ., পৃ. ৪২৯) কিয়নো কৃষ্ণই (জনতাৰ শক্তিয়ে) এহাতেৰে ধ্বংস কৰি আনহাতেৰে সৃষ্টি কৰে। জ্যোতিয়ে উপলব্ধি কৰিছিল যে সমাজত প্ৰতিজন মানুহেই কৃষ্ণৰূপে, শিল্পীৰূপে জীয়াই থাকিবলৈ হ'লে দুষ্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে অনবৰত সংগ্ৰাম কৰিবই লাগিব, তাৰ কোনো গত্যন্তৰ নাই। জ্যোতিৰ এই উপলব্ধিয়ে শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ প্ৰতি তেওঁৰ দ্বিধাহীন আনুগত্যকেই সূচাইছে।

(সাত)

কৃষি কাৰ্যৰ আৰম্ভণি, স্থায়ী বসতি স্থাপন আৰু ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থাৰ উৎপত্তিৰ পিছত লাহে লাহে ৰাজনৈতিক শক্তিৰ অধিকাৰী আৰু পুৰোহিত শ্ৰেণীয়ে সামাজিক শ্ৰম বিভাজনক আৰু বেছি পৰিকল্পিত আৰু বেছি কটকটীয়া কৰাৰ অভিপ্ৰায়েৰে সমাজত বৰ্ণ বিভাজনৰ সৃষ্টি কৰি শ্ৰমকাৰী, দুখকাৰী লোকৰ ঐক্য-সংহতিৰ অন্ত পেলাই শূদ্ৰ আৰু বৈশ্যসকলৰ ওপৰত শ্ৰমৰ বোজা বৃদ্ধি কৰি তুলিছিল। তদানীন্তন সমাজ বাস্তৱৰ এই ঘটনাক জনসাধাৰণৰ মাজত গ্ৰহণযোগ্য কৰি তোলাৰ বাবে ৰাজনৈতিক শক্তিৰ প্ৰত্যক্ষ সহযোগ আৰু পৃষ্ঠপোষকতাত পুৰোহিত শ্ৰেণীয়ে অভিনৱ তত্ত্বৰ সৃষ্টি কৰি জনসাধাৰণৰ মাজত প্ৰচাৰ কৰিছিল। শ্ৰম বিভাজনৰ কঠোৰতাক ন্যায্যতা প্ৰদান কৰিবলৈ শোষণকাৰী সুবিধাভোগী শ্ৰমবিমুখ শ্ৰেণীৰ লোকে সিহঁতৰ স্বাৰ্থৰ অনুকূলে সিহঁতেই সৃষ্টি কৰা বৰ্ণ বিভাজনক ঈশ্বৰসৃষ্ট বুলি দেখুৱাবলৈ ঋকবেদৰ দশম মণ্ডলৰ পুৰুষসূক্তত ক'লে, ব্ৰহ্মাৰ মুখৰপৰা ব্ৰাহ্মণৰ, বক্ষ আৰু বাহুৰপৰা ক্ষত্ৰিয়ৰ, উৰুৰপৰা বৈশ্যৰ আৰু ভৰিৰ পৰা শূদ্ৰৰ জন্ম হৈছিল।

ব্ৰহ্মাৰ শৰীৰৰ নিম্নাংশৰপৰা ক্ৰমে বৈশ্য আৰু শূদ্ৰৰ জন্ম হৈছিল গুণে এওঁলোক উভয়ে সুবিধাভোগী শ্ৰমবিমুখ ক্ষত্ৰিয় শাসক আৰু ব্ৰাহ্মণ পুৰোহিত শ্ৰেণীৰ সেৱাদাসত পৰিণত হৈ সমাজত লেলাই-ধেন্দাই অপমানিত-নিৰ্যাতিত অৱনমিত নিষ্পেষিত হৈ বৰ্তি থাকিব লাগিছিল। যাগ-যজ্ঞ বলি-বিধান, পূজা-অৰ্চনা, জ্ঞানান্বেষণ, শাস্ত্ৰাধ্যয়ন আদিৰ লগতে ব্ৰাহ্মণ বা পুৰোহিত শ্ৰেণীয়ে ক্ষত্ৰিয়সকলৰ ৰাজনৈতিক-কূটনৈতিক পৰামৰ্শদাতাৰূপেও কাম কৰিছিল। সমাজত ধৰ্ম আৰু পুৰোহিততন্ত্ৰৰ ভূমিকা সম্পৰ্কে ঐতিহাসিক কৌশাম্বীয়ে লিখিছে, 'ধৰ্ম সেই সময়ত ৰাষ্ট্ৰৰ অৰ্থাৎ শাসক শ্ৰেণীবোৰৰ হাতিয়াৰত পৰিণত হৈছিল। ৰাষ্ট্ৰৰ বিৰুদ্ধে অৰ্থাৎ শাসক শ্ৰেণীবোৰৰ বিৰুদ্ধে কোনোবাই কিবা বিৰোধিতা কৰিব খুজিলেও তাক সেই একে আদৰ্শৰ (ধৰ্মৰ) ভেঁটিত কৰিব লাগিছিল।... ধৰ্মই আছিল ব্ৰাহ্মণৰ জীৱিকা। ৰাষ্ট্ৰকো এওঁলোকে সেৱা কৰিবলৈ বাধ্য হৈছিল, কিয়নো ৰাষ্ট্ৰই বাহি শস্যউৎপাদনকাৰীবোৰক সদায় নিজৰ কটকটীয়া শাসনৰ তলত ৰাখিছিল। এই সমাজৰ যাই ৰূপ আছিল জাতি প্ৰথা। এই প্ৰথাই শান্তিপূৰ্ণ

সমাজ গঠনত এসময়ত যথেষ্ট বৰঙণি যোগাইছিল। কিন্তু ক্ৰমাৎ শ্ৰেণী বা জাতিবোৰ কটকটীয়া বান্ধোনৰ মাজত সোমাই যোৱাৰ লগে লগে সেই জাতিভেদ প্ৰথাই হৈ পৰিল সমাজৰ শিকলি। স্থিতাবস্থাৰপৰা যিসকল লোক লাভবান হৈছিল, সেইসকল লোকে নতুন প্ৰয়াস কৰাত সততে বাধা প্ৰদান কৰিছিল, কাৰণ তাক তেওঁলোকে ভয়ংকৰ বুলি গণ্য কৰিছিল।' (কৌশাম্বী, উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃ. ২৯৩) অৰ্থাৎ জাতিভেদ প্ৰথাই এফালে সমাজত স্থবিৰতা আনিছিল আৰু আনফালে শ্ৰমকাৰী লোকৰ দুখ যন্ত্ৰণা বৃদ্ধি কৰি ধৰাৰ বুকুতে নৰকৰ সৃষ্টি কৰিছিল।

আদিম সাম্যবাদী সমাজৰ বুকুতেই বিকাশ লাভ কৰা অৰ্থনৈতিক উৎপাদন পদ্ধতি নিঃসৃত শ্ৰমবিভাজন, শ্ৰমশোষণ, দাসপ্ৰথা, ব্যক্তিগত সম্পত্তি, ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থা আদিৰ ক্ৰমাগত উত্তৰণৰ পৰিণতি স্বৰূপেই এটা সময়ত সামন্ততন্ত্ৰ তথা সামন্তসমাজ আৰু ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থাৰ সৃষ্টি হৈছিল। এই সমাজ বা ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থাত শ্ৰমকাৰীসকল দাস সদৃশ আছিল। প্ৰাক্ পুঁজিবাদী সমাজত মূলতঃ উৎপাদনৰ প্ৰধান আহিলা ভূমি আৰু ভূমি কৰ্ষণৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় শ্ৰমিকৰ ওপৰত শাসক শ্ৰেণী, পুৰোহিত, সম্প্ৰকৰ্তা, ৰাজ-পদাধিকাৰীসকলৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ যোগে সামন্ত সমাজ তথা ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থা বৰ্তি আছিল। আমাৰ দেশ ভাৰতবৰ্ষত প্ৰাক্ বৈদিক, বৈদিক আৰু বৈদিক যুগোত্তৰ কালৰপৰা পৰম্পৰাগতভাৱে চলি অহা সমাজ তথা ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থাৰপৰাই শেহৰ পিনে অৰ্থাৎ গুপ্ত যুগৰপৰা (ভাৰতের সামন্ততন্ত্র, ৰাম শৰণ শৰ্মা, কে. পি. বাগচী এণ্ড কোম্পানী, কলকাতা, ১৯৭৭) আৰম্ভ কৰি লাহে লাহে সামন্ততন্ত্ৰৰ অভ্যুদয়, বিকাশ আৰু পৰিবৰ্ধন হ'বলৈ ধৰে। ৰামশৰণ শৰ্মাই লিখিছে, 'মৌৰ্যোত্তৰ কালত বিশেষকৈ গুপ্তসকলৰ সময়ৰপৰা ৰাজনৈতিক আৰু প্ৰশাসনিক বিকাশৰ কোনো কোনো দিশত ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰক সামন্ততন্ত্ৰ অভিমুখী কৰি তুলিছিল।" (ঐ, পৃ. ১, অসমীয়া ভাবান্তৰ এই লেখকৰ) বিশেষকৈ, ৰজাই ব্ৰহ্মাণসকলক ভূমিদান দিবলৈ আৰম্ভ কৰা প্ৰথাৰ যোগেই এই ব্যৱস্থাৰ সূচনা হৈছিল। ব্ৰাহ্মণসকলে সা-সুবিধা আৰু ভোগৰ বাবে ৰজা-মহাৰজাসকলে দেশৰ বিভিন্ন অঞ্চলত অলেখ গাঁও তথা ভূমি দান কৰিছিল। দান গ্ৰহণকৰোতা ব্ৰাহ্মণসকলে মাটিৰ তথা গাঁৱৰ লগতে তাত পূৰ্বৰেপৰা বসবাস কৰি থকা খেতিয়কসকলৰ ওপৰতো অধিকাৰ লাভ কৰিছিল। এইবিলাকো আছিল দানৰ অংশ। দান পত্ৰানুযায়ী খেতিয়কসকলে ব্ৰাহ্মণসকলক নিয়মিত বাৰ্ষিক কৰ-কাটলতো দিবই লাগিছিল, লগতে ব্ৰাহ্মণসকলৰ কঠোৰ আদেশ-নিৰ্দেশো মানি চলিব লাগিছিল। বিচাৰ সম্পৰ্কীয় ক্ষমতাও আছিল ব্ৰাহ্মণসকলৰ হাতত (ঐ, পৃ. ২-৩)

এইবিলাকৰ যোগেদি ৰাজ্যৰ প্ৰশাসনিক ক্ষমতাৰ হস্তান্তৰ ঘটিছিল। ভূমি ৰাজহ আদায়, প্ৰশাসনিক আৰু বিচাৰ ক্ষমতা, শ্ৰমকাৰী মানুহৰপৰা বাধ্যতামূলক শ্ৰম আদায় কৰাৰ সুযোগ আদিৰ হস্তান্তৰকৰণে এফালে ৰাজকীয় ক্ষমতাৰ বিকেন্দ্ৰীকৰণ প্ৰক্ৰিয়াৰ সূচনা কৰিছিল আৰু আনফালে ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক উভয় দিশতেই এটি 'মধ্যৱৰ্তী' শ্ৰেণীৰ অভ্যুদয়ৰ দিশত সহায় কৰিছিল। (ঐ. পৃ. ৩-৪) শৰ্মাৰ মতে, 'ভূ-সম্পত্তি সম্পন্ন ব্ৰাহ্মণৰ সংখ্যা ক্ৰমান্বয়ে যিমানেই বাঢ়ি গৈ থাকিল সিমানেই সিহঁতৰ মাজত বহুতে লাহে লাহে নিজস্ব পুৰোহিত বৃত্তি পৰিত্যাগ কৰি মূল মনোযোগ তথা কৰ্ম শক্তি ভূ-সম্পত্তিৰ ৰক্ষণাবেক্ষণতেই নিযুক্ত কৰিবলৈ ধৰিলে। ধৰ্মীয় ক্ৰিয়া-কাণ্ডৰ পৰিবৰ্তে ধৰ্ম নিৰপেক্ষ বৈষয়িক ক্ৰিয়া-কাণ্ডই সিহঁতৰ মাজত প্ৰাধান্য পাবলৈ ধৰিলে।" (ঐ, পৃ. ৪) ব্ৰাহ্মণসকলৰ পিছতে লাহে লাহে

সামৰিক ক্ষেত্ৰৰ পদাধিকাৰী আৰু 'যুদ্ধজীৱী'সকলো এই ক্ষমতাৰ আৰু সা-সুবিধাৰ অধিকাৰী হ'বলৈ ধৰিছিল। (ঐ)

সমাজ তথা ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থাৰ সামন্তীয়কৰণৰ অন্যান্য প্ৰধান প্ৰক্ৰিয়া আছিল ৰাজ-পদাধিকাৰীসকলক বেতন দিয়াৰ সলনি ভূমিদান দিয়াৰ ব্যৱস্থাৰ প্ৰৱৰ্তন, ৰাজ-কৰ্মচাৰীসকলৰ পদবী বংশানুক্ৰমিককৰণ আৰু পৰাজিত ৰজা বা শাসনকৰ্তাক কৰতলীয়া ৰজাৰূপে স্বীকৃতি প্ৰদান কৰা আদি। (ঐ, পৃ. ৭-১০, ১৮-২৮) হৰ্ষবৰ্ধনৰ পিছৰ কালছোৱাত সামন্ত জমিদাৰ শ্ৰেণী (কাৰ্যত নহ'লেও অন্ততঃ নামত) ক্ৰমাৎ শক্তিশালী, সংখ্যাত সৰহ আৰু গুৰুত্বত বিশাল হৈ পৰিছিল। এইদৰে ৰজা আৰু প্ৰজাৰ মাজত এটি মধ্যৱৰ্তী শ্ৰেণী গঢ় লৈ উঠিছিল। এই শ্ৰেণীটোৱেই ৰাষ্ট্ৰৰ প্ৰধান শ্ৰেণী হৈ পৰিছিল। সামন্ত যুগত মাটিৰ নিয়ন্ত্ৰণক কেন্দ্ৰ কৰি ভূস্বামীসকলৰ নেতৃত্বত গঢ়ি উঠা স্বেচ্ছাচাৰ আৰু শোষণৰ মাত্ৰাধিক্য সম্পৰ্কে কৌশাম্বীয়ে লিখিছে, 'অধিক খাজনা, কৰ্ আৰু কম আয়ৰ মাটি অথবা ৰাষ্ট্ৰই নিযুক্ত কৰা মুখ্য মাটিৰ গৰাকীসকলে কৰা বল প্ৰয়োগ আৰু বাধ্যতামূলক শ্ৰম আদিৰ হেঁচাৰ ফলত শেষ সামন্ত যুগৰ খেতিয়কসকলে যথেষ্ট বাধা-নিষেধৰ তলত থাকিব লগা হৈছিল। দুয়োটা ব্যৱস্থাই উত্তৰৰ মূল কাৰণৰ ৰূপ প্ৰকাশ কৰে। ফলত লাহে লাহে সামন্তযুগীয় কঠুৱা বিচাৰকসকলে পৰীক্ষা বা জেৰাৰ সময়ত মানুহবোৰক পিটিবলৈ আৰু অত্যাচাৰ কৰিবলৈ ল'লে। ইফালে সৰহকৈ কৰ তুলি নিজে সৰহভাগ লৈ সামান্য একাংশ উচ্চ কৰ্তৃপক্ষক দি সাধাৰণ খেতিয়কক শোষণ কৰা এটা শ্ৰেণীৰ হাতলৈ মাটিৰ নিয়ন্ত্ৰণ হস্তান্তৰিত হ'ল।" (কৌশাম্বী, উল্লেখিত গ্ৰন্থ, পৃ. ৩১১) তাৰেই ফলশ্ৰুতিত লগে লগে 'সমাজত যি শ্ৰেণী নতুন মধ্যমবৰ্গীয় মাটিগিৰী ওলাল সেই শ্ৰেণীৰ কাৰণে ব্ৰাহ্মণ্যবাদ আৰু এই দৰ্শনৰ নতুন উদ্যোগী উচ্চ ব্ৰাহ্মণ্য জাতৰ সেৱা লাগতিয়াল বুলি পৰিগণিত হ'ল।" (ঐ, পৃ. ৩১৭)

অকল সেইটোৱে নহয়, সামন্ততন্ত্ৰৰ সহযোগী এক নতুন ভাবাদৰ্শৰো (ideology) প্ৰয়োজনে দেখা দিলে। সামন্ততান্ত্ৰিক ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থা আৰু উৎপাদন পদ্ধতি আৰু তৎসৃষ্ট শ্ৰম শোষণৰ তীব্ৰতাক ন্যায্যতা প্ৰদান কৰিবলৈ শংকৰাচাৰ্যৰ উদ্যোগত উৎকট মায়াবাদী দৰ্শনৰ সৃষ্টি কৰা হ'ল। ভাৰতীয় সামন্ততান্ত্ৰিক ৰাষ্ট্ৰ তথা সমাজব্যৱস্থা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰত্যক্ষভাৱে কোনো মন্তব্য কৰা নাই। এই আৰ্থ-সামাজিক-ৰাজনৈতিক ব্যৱস্থাৰ সমৰ্থকৰূপে অষ্টম শতিকাত শংকৰাচাৰ্যই উপনিষদৰ নৱ ব্যাখ্যাৰ যোগেদি যি মায়াবাদী দৰ্শনৰ প্ৰৱৰ্তন কৰি জনশোষণৰ তীব্ৰতা আৰু কদৰ্যতাক শাস্ত্ৰীয় মৰ্যাদা দিছিল তাক কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে যথাৰ্থভাৱেই গৰিহণা দিছে। শংকৰাচাৰ্যৰ এই মায়াবাদী দৰ্শনৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মন্তব্য বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ; 'ব্ৰাহ্মণ্য সংস্কৃতিয়েই আকৌ এবাৰ জ্বলি উঠিবলৈ প্ৰয়াস পালে— শংকৰাচাৰ্য আহিল। কিন্তু এইবাৰ সংস্কৃতি সুস্থ কৰিবলৈ মায়াবাদৰূপী অতি বিকৃত দৰ্শনৰ প্ৰতিষেধক দিয়াত ই ভাৰতীয় জীৱনৰ ওপৰত বৰ বেয়াভাৱে প্ৰতিক্ৰিয়া কৰিলে। আমাৰ সংস্কৃতিৰ থল লৰাই দিলে। ইতিমধ্যে অভাৰতীয় দুষ্কৃতিমূলক অভিযান আহিল। বাস্তৱিক জীৱনক উপেক্ষা কৰিবলৈ কৰোৱা মায়াবাদ দৰ্শনে আৰু ভাৰতৰ সংস্কৃতি ভ্ৰষ্টতাৰ ফলত হিংসা-হিংসি থকা ৰাজতন্ত্ৰবোৰে সংহত হৈ সেই অভিযানবোৰক প্ৰতিৰোধ কৰিব নোৱাৰি আৰু বাস্তৱ জীৱন উপেক্ষা কৰি বস্তু বিজ্ঞানক আওহেলা কৰাৰ ফলত আনৰ পদানত হ'ল। (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ., পৃ. ৪৪৩)

(আঠ)

"The state represents itself to us as the first ideological power over man. Society creates for itself an organ for safeguarding of its common interests against internal and external attacks. This organ is the state power. Hardly come into being, this organ makes itself independent vis-a-vis society; and, indeed, the more so, the more it becomes the organ of a particular class, the more it directly enforces the supremacy of that class. The fight of the oppressed class against the ruling class becomes necessarily a political fight, a fight first of all against the political dominance of this class."– Engels (**On Religion**, Marx and Engels, 1975, p. 228) ৰাষ্ট্ৰ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাও ইয়াৰ সমগোত্ৰীয় আছিল।

পুঁজিবাদৰ বিকাশৰ লগে লগে ৰাষ্ট্ৰৰ গাঁথনিৰো ৰূপান্তৰ ঘটিল। সামন্তবাদৰ ধ্বংস পুঁজিবাদৰ বিকাশৰ পূৰ্বচৰ্ত। সামন্তীয় উৎপাদন পদ্ধতি আৰু সমাজ ব্যৱস্থাৰ ধ্বংস অবিহনে পুঁজিবাদৰ বিকাশ সম্ভৱপৰ নহয়। পুঁজিবাদৰ বিকাশে সামন্তীয় ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাৰ ঠাইত গণতান্ত্ৰিক ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাৰ সৃষ্টি কৰিলে। ইয়াকে বুৰ্জোৱা গণতান্ত্ৰিক ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থা কোৱা হয়। কিয়নো এই ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থাৰ জৰিয়তে দেশৰ পুঁজিপতি তথা বুৰ্জোৱা শ্ৰেণীয়ে বিকাশৰ সমুদায় সা-সুবিধা লাভ কৰে। সমুদায় ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰটো তেওঁলোকেই নিজৰ শ্ৰেণীৰ বিকাশৰ প্ৰয়োজনত আৰু স্বাৰ্থত নিয়ন্ত্ৰণ আৰু প্ৰয়োগ কৰে।

বৃটেইন আদি পশ্চিম ইউৰোপৰ দেশসমূহতে আদিতে পুঁজিবাদৰ আৰু পুঁজিবাদী ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থাৰ সৃষ্টি হয়। উৎপাদনৰ সমুদায় আহিলাই— ভূমি, কল-কাৰখানা, অৰ্থ-সম্পদ-সকলো পুঁজিপতিসকলৰ নিয়ন্ত্ৰণাধীন হয়। নিজ দেশত উৎপাদিত শিল্পজাত পণ্যৰ বিক্ৰীৰ বাবে বজাৰ দখল আৰু শিল্প উদ্যোগৰ বাবে পৰ্যাপ্ত পৰিমাণৰ কেঁচামালৰ সংগ্ৰহৰ প্ৰয়োজনত পৰৰাজ্য অধিকাৰৰ জৰিয়তে পুঁজিবাদী ৰাষ্ট্ৰই ঔপনিৱেশিক-সাম্ৰাজ্যবাদী ৰাষ্ট্ৰৰ ৰূপ পৰিগ্ৰহ কৰিলে। সাম্ৰাজ্যবাদ হ'ল পুঁজিবাদৰ বিকাশৰ সৰ্বোচ্চ স্তৰ। সমসাময়িক পুঁজিবাদী ৰাষ্ট্ৰসমূহৰ মাজৰ পাৰস্পৰিক প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা আৰু দ্বন্দ্বৰ ফলস্বৰূপেই সময়ত সেই সেই ৰাষ্ট্ৰৰ (উদীয়মান) বুৰ্জোৱা শ্ৰেণীয়ে 'জাতীয়তাবাদী' মতাদৰ্শৰো উদ্ভাৱন কৰিছিল। মাৰ্ক্সীয় বিশ্লেষণ মতে, "বজাৰেই হ'ল পঢ়াশালি য'ত বুৰ্জোৱাই জাতীয়তাবাদী মতাদৰ্শ আয়ত্ত কৰে।"

ভাৰতবৰ্ষত পুঁজিবাদৰ বিকাশ থলুৱাভাৱে নহ'ল। সামন্ততান্ত্ৰিক উৎপাদন পদ্ধতি সম্পৰ্ক আৰু ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থা অব্যাহত থকা অৱস্থাতেই ভাৰতবৰ্ষত আহি ব্ৰিটিছে বৰপীৰা পাৰি বহিলেহি। যিহেতু পুঁজিবাদৰ বিকাশৰ সৰ্বোচ্চ স্তৰেই হ'ল সাম্ৰাজ্যবাদ সেয়ে ব্ৰিটিছ পুঁজিপতিসকলৰ স্বাৰ্থতেই ভাৰতবৰ্ষত ব্ৰিটিছৰ ঔপনিৱেশিক-সাম্ৰাজ্যবাদী শাসন-শোষণ-লুণ্ঠন চলি আহিছিল। আমাৰ দেশত ব্ৰিটিছৰ এই ঔপনিৱেশিক-সাম্ৰাজ্যবাদী ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থা ১৭৫৭ চনৰপৰা ১৯৪৭ চনলৈ চলি আহিছিল। এই ব্ৰিটিছ সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তিয়ে প্ৰয়োজন সাপেক্ষে ভাৰতীয় সামন্তীয় শাসকবৰ্গক উৎখাত কৰি আৰু প্ৰয়োজন সাপেক্ষে বন্ধুত্বপূৰ্ণ সম্পৰ্কেৰে সিহঁতৰ সৈতে জোটবদ্ধ হৈ ভাৰতীয় জনতাৰ ভাগ্য কাঢ়ি নি তেওঁলোকক এক নাৰকীয় সমাজ জীৱনৰ অংশীদাৰ কৰি তুলিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সাম্ৰাজ্যবাদী ৰাষ্ট্ৰ-

ব্যৱস্থাৰ স্বৰূপ উদঘাটন কৰি কৈছে, "এই সাম্ৰাজ্যবাদী ধনিকতন্ত্ৰৰ ভিতৰটো পূৰ্ণ দুষ্কৃতিৰ— তাৰ বাহিৰা আৱৰণ সাংস্কৃতিক। বিজ্ঞানৰ অভ্যুদয়ৰ ইহঁতে পূৰ্ণ সুবিধা ল'লে। পৃথিৱীৰ সকলো ঠাইতে ভ্ৰষ্ট ৰাজতন্ত্ৰই এইদৰেই ধনিকতন্ত্ৰৰ সৈতে যোগ হৈ জনতাৰ ভাগ্য কাঢ়ি খাবলৈ লাগিল।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী, জ্যো. ৰ. পৃ. ৪৪৩-৪৪) পুঁজিবাদ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু তৎসৃষ্ট ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থাৰ চৰিত্ৰ আৰু ভূমিকা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ধনতন্ত্ৰবাদ এই দুটাই পৃথিৱীৰ বুৰঞ্জীত সংস্কৃতিৰ ৰূপত ছদ্মবেশী দুষ্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ। আমি যদি এনে ছদ্মবেশ আমাৰ সূক্ষ্ম মনীষাৰ অভাৱত ধৰিব নোৱাৰো তেন্তে এটা কথাত তাৰ নিৰ্ঘাত প্ৰমাণ ওলাব। সেইটো হৈছে সেই বাদবোৰে জনতাৰ জীৱনত ৰাইজৰ এই সংসাৰী জীৱনৰ ওপৰত কি প্ৰতিক্ৰিয়া কৰিছে তাক চালেই হ'ল। সাম্ৰাজ্যবাদে আমাৰ জনতাক কি কৰিলে— ধনতন্ত্ৰবাদে তাৰ বৈজ্ঞানিক শোষণ নীতিৰে জনতাক কি কৰিলে বা কৰিছে সি আজি সকলোৰে আগত জল্‌জল্ পট্‌পট্। দুষ্কৃতিয়ে— যি মেধা বুদ্ধিৰ উন্নতি কৰি দুষ্কৃতিমূলক বিকৃত ব্যক্তিগত জীৱন দৰ্শন, সমাজ দৰ্শন, অৰ্থনীতি, শাসননীতি সকলো বৈজ্ঞানিক প্ৰণালীৰে কৰি লয় আৰু তাক সংস্কৃতি বুলি দেখুৱায়, আৰু সংস্কৃতিভক্ত মানুহকো ভ্ৰান্তিত পেলাই জনতাৰ ভাগ্য কাঢ়ি নিয়ে। এই সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ধনতন্ত্ৰবাদ আমাৰ ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ নহয়। (ঐ, পৃ. ৪৩৯) তেওঁ মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি কৰিছিল যে 'আজি পৃথিৱীজোৰা দুষ্কৃতিৰ' তথা 'ধনতন্ত্ৰবাদ, সাম্ৰাজ্যবাদৰ স্বৰূপটো' কৌৰৱৰ দৰেই। (ঐ, পৃ. ৪২৯)

সাম্ৰাজ্যবাদী শোষণ লুণ্ঠনৰ বিৰুদ্ধে ভাৰতীয় জাতিসমূহৰ মিলিত আৰু ঐক্যবদ্ধ এক দীঘলীয়া সংগ্ৰাম-আন্দোলনৰ অন্তত দেশে বৃটিছৰ কবলৰপৰা মুক্তি লাভ কৰিলে। ভাৰতীয় মহাজাতীয় ঐক্য নিঃসৃত সংগ্ৰামে আনি দিয়া দেশীয় স্বাধীনতাই কিন্তু শোষিত-নিষ্পেষিত অগণিত জনতাৰ জীৱন প্ৰবাহৰ কোনো বাস্তৱিক পৰিৱৰ্তন সাধন নকৰিলে— বৈদেশিক সাম্ৰাজ্যবাদী-পুঁজিবাদী শাসনতন্ত্ৰ ৰাষ্ট্ৰতন্ত্ৰৰ সলনি প্ৰতিষ্ঠিত হ'ল দেশীয় ধনিকতন্ত্ৰ, পুঁজিবাদী ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থা। ইংৰাজৰ আমোলৰপৰা স্বাধীনতা লাভৰ আকাংক্ষাক বাস্তৱত ৰূপায়িত কৰাৰ উদ্দেশ্য সম্পৰ্কত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "ইংৰাজে আমাক গচকা মাৰি ধৰি আমাক আমাৰ প্ৰগতিৰ পৰা, সংস্কৃতি গঢ়া মহান সুযোগৰপৰা বঞ্চিত কৰি থৈছিল। সেই কাৰণেই আমি ইংৰাজৰ সৈতে যুঁজি বাগৰি আমাৰ হাতলৈ ৰাষ্ট্ৰক্ষমতা আনি আমাৰ জীৱিকা প্ৰয়াসৰ সুবিধা উলিওৱাৰ লগে লগে সংস্কৃতি গঢ়াৰ সুযোগ উলিয়াই লৈছো। আমাৰ পৰাধীনতাৰ দিনত আমাৰ সাংস্কৃতিক প্ৰেৰণা নোহোৱা হৈছিল।" (নতুনৰ পূজা,ৰ., পৃ. ৪৬৫) কিন্তু বৃটিছ ঔপনিবেশিক-সাম্ৰাজ্যবাদী শাসনতন্ত্ৰৰ সলনি দেশীয় ধনিকতন্ত্ৰ তথা পুঁজিবাদী শাসনতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা কৰাত জনতাৰ জীৱিকা প্ৰয়াসৰ আৰু সংস্কৃতি গঢ়াৰ বাবে সুযোগ সুবিধা উলিওৱাৰ পথ যে বন্ধ হৈ গ'ল তাক উপলব্ধি কৰি সন্দেহমিশ্ৰিত ভাবাবে জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল, 'সাম্ৰাজ্যবাদ প্ৰতিহত কৰি আমি আজি তাৰেই যঁজা আৱেক কিন্তু ধনতন্ত্ৰবাদক সংস্কৃতি বুলি ভুল কৰাৰ উপক্ৰম কৰিছো, নে কূটনৈতিক কাৰণত কৰা ই এটা আপোচ?' (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ., পৃ. ৪৩৯)

স্বাধীন ভাৰতৰ সংবিধানখন ১৯৩৫ চনৰ ব্ৰিটিছ সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তিয়ে নিজৰ স্বাৰ্থৰ উপযোগীকৈ তৈয়াৰ কৰা শাসনতন্ত্ৰখনৰ এটি আহল-বহল সংকলন। লেখাত 'Art and

Science of people's Government' আৰু 'Art and Science of Capitalistic-imperialistic Government'ৰ মাজত পাৰ্থক্য নোহোৱা হৈ পৰাৰ কথাটোও তেওঁ দোহাৰিছে। (ঐ) ব্ৰিটিছৰ স্থলাভিষিক্ত হৈ শাসনৰ ৰাজদণ্ড হাতত লোৱা কংগ্ৰেছৰ (পুঁজিপতি-জমিদাৰ-মহাজন শ্ৰেণীৰ) চৰিত্ৰত জনসেৱক বিনয়ৰ ঠাইত জ্যোতিপ্ৰসাদে যথাৰ্থভাৱেই অভিভাৱকৰ দৰ্প প্ৰত্যক্ষ কৰিছে (নালীয়াপুলৰ বিপদ সংকেত, ৰ. পৃ. ৪৫০ আৰু ৪৫৫) আৰু কৈছে যে "১৫ আগষ্টৰপৰা কংগ্ৰেছ গৱৰ্ণমেণ্টে ব্ৰিটিছৰপৰা উত্তৰাধিকাৰীসূত্ৰে পোৱা ব্ৰিটিছৰ হিংসাত্মক দমন কৌশলকেই প্ৰয়োগ কৰিবলৈ লৈছে।" (ঐ, পৃ. ৪৪৯, ৪৫৩)

ভাৰতৰ স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ এজন আগশাৰীৰ সহযোদ্ধা হিচাপে তেওঁৰ অন্তৰত দেশে স্বাধীনতা প্ৰাপ্তিৰ পিছত আৰু কংগ্ৰেছৰ নেতৃত্বত দেশত এক ধনিকতন্ত্ৰ প্ৰতিষ্ঠা হোৱাৰ প্ৰায় লগে লগেই সৃষ্টি হোৱা হতাশাৰ প্ৰতিচ্ছবি জ্যোতিয়ে এইদৰে প্ৰকাশ কৰিছে, গভীৰ ক্ষোভেৰে সৈতে; 'আজিৰ পৃথিৱীৰ জীৱনত আজিৰ ভাৰতৰ জীৱনত দেখিব মহাভাৰতৰেই সাধুটো আকৌ প্ৰতিফলিত হৈ উঠিছে। ইয়াকেই মই মাথোন ক'লো। অন্তৰে অন্তৰে গমি চালেই বুজিব পাৰিব আজি কণা ধৃতৰাষ্ট্ৰ কোন? আৰু কৃষ্ণ কোন গকুলত ডাণ্ডৰ-দীঘল হ'ব লাগিছে-কোন গোৱালৰ গাঁৱত কি নতুন ৰূপত।' (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ., পৃ ৪২৭)

জ্যোতিপ্ৰসাদ অস্থি-মজ্জালৈকে এজন দুৰ্ঘোৰ সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধী লোক— আছিল দেশৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ এজন অগ্ৰণী ব্যক্তি। কংগ্ৰেছৰ এজন সাধাৰণ কৰ্মী হিচাপেই তেওঁ স্বাধীনতা আন্দোলনত প্ৰত্যক্ষভাৱে জড়িত হৈ পৰিছিল। বিয়াল্লিশৰ গণ অভ্যুত্থানৰ সময়ত আত্মগোপন কৰি আন্দোলন পৰিচালনা কৰিছিল। সমগ্ৰ অসমৰে শান্তি সেনা বাহিনীৰ অধিনায়ক হিচাপে তেওঁৰ ওপৰত থকা দায়িত্বও আছিল অসীম। কংগ্ৰেছৰ নীতিৰ প্ৰতি অনুগত থকাতকৈ তেওঁ সেই সময়ত নিজৰ সাম্ৰ্যাজ্যবাদবিৰোধী বিবেকৰ প্ৰতিহে বেছি অনুগত আছিল। তেওঁৰ এই সাম্ৰাজ্যবাদবিৰোধী বিবেকেই তেওঁক স্বাভাৱিকভাৱেই দেশীয় ধনতন্ত্ৰবাদ পুঁজিবাদৰো বিৰোধিতালৈ লৈ গৈছিল। তেওঁ সাম্যবাদৰ দুৱাৰদলিত থিয় হৈ সৰ্বহাৰাৰ তথা শ্ৰমিক শ্ৰেণীৰ আৰ্ন্তজাতিকতালৈ গতি কৰাৰ নিশ্চিত পদক্ষেপেৰে আগবাঢ়িছিল। সেয়ে জ্যোতিৰ সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধিতা কোনো চৌখিন ৰাজনৈতিক বিলাস নাছিল, আছিল অৰ্থনৈতিক, সামাজিক, ৰাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক সকলো ক্ষেত্ৰতে, পৰ্যায়তে নিষ্পেষণ, বঞ্চনা, লাঞ্ছনাহীন মুক্ত জীৱন প্ৰৱাহৰ সৃষ্টি কৰি তাৰ জৰিয়তে সকলো মানুহকে সাংস্কৃতিক পূৰ্ণমানৱ ৰূপে গঢ়ি তোলাৰ বাবে সমুদায় সাম্প্ৰতিক সা-সুবিধাৰ ব্যৱস্থা কৰাৰ এক নিৰ্দিষ্ট আৰু মহান উদ্দেশ্য। তেওঁ ৰাষ্ট্ৰক অৰ্থাৎ ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰক মানুহৰ সংস্কৃতি সৃষ্টিৰ এক এৰাব নোৱাৰা অৱলম্বন তথা আহিলা ৰূপে গণ্য কৰি তাৰেই সহায়ত প্ৰত্যেক মানুহকেই শিল্পীৰূপে গঢ়ি তোলাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। জ্যোতিয়ে বিশ্বাস কৰিছিল যে ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰক জনগণৰ নিয়ন্ত্ৰণলৈ নিলেহে সেই উদ্দেশ্য বাস্তৱত ৰূপায়িত হ'ব। এই উদ্দেশ্য আগত ৰাখিয়েই তেওঁ ভাবিষ্যতিক ৰাষ্ট্ৰৰ পৰিকল্পনাও কৰিছিল। তেওঁৰ ভাৱাত সেই পৰিকল্পনা এইদৰেই মূৰ্ত হৈ উঠিছিল; "আমাৰ সকলো বিধ উন্নতিৰ আৰু উৎকৰ্ষণৰ সুযোগ আৰু সুবিধা দি সমাজক সম্পূৰ্ণকৈ বিকাশ কৰি তুলিবৰ কাৰণে ; মানুহৰ সমষ্টিক সু-শৃংখলভাৱে আগবঢ়াই নি এটা সাংস্কৃতিক সৃষ্টিৰ বাবে অপৰিহাৰ্য শান্তিৰ অৱস্থালৈ মানৱ জীৱনক পৰিচালিত কৰিবলৈকে লাগে শাসনতন্ত্ৰ আৰু শাসনযন্ত্ৰ। এই শাসনতন্ত্ৰ আৰু যন্ত্ৰই কেন্দ্ৰীভূত শক্তিৰ সহায়েৰে ভিতৰুৱা সংঘৰ্ষ আৰু বাহিৰৰ দুষ্কৃতিৰ আক্ৰমণৰপৰা জনসমষ্টিক ৰক্ষা কৰি সংস্কৃতি সৃষ্টিৰ বাটেদি লৈ গৈ আনন্দৰ

অৱস্থাত উলিয়াবগৈ পাৰিব লাগিব। ইয়াকে কৰিব নোৱাৰিলে সেই শাসনতন্ত্ৰৰ একো সাৰ্থকতা নাই। সেই কাৰণেই শাসনতন্ত্ৰ আৰু শাসনযন্ত্ৰ মানুহৰ সাংস্কৃতিক জীৱন বিকাশ কৰোৱাৰ প্ৰধান উপায়। আন কথাত ক'বলৈ গ'লে, গৱৰ্ণমেণ্ট বা চৰকাৰ হৈছে এটা সামাজিক সাংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠান।" (পোহৰলৈ, ৰ. , পৃ. ৪৯৭) তেওঁ আৰু কৈছে, "সমাজত এটা সাংস্কৃতিক অৱস্থা সৃষ্টি কৰিবলৈ, ব্যক্তিক, সমষ্টিক এটা সংহত ব্যৱস্থাৰ মাজেদি কাম কৰাই নিবলৈ হ'লেই এটা কেন্দ্ৰীভূত শক্তিৰ দৰকাৰ। আৰু এই শক্তি পৰিচালনা কৰিবলৈ লাগে ৰাষ্ট্ৰ, শাসনতন্ত্ৰ, আমোলাতন্ত্ৰ।" (ঐ. পৃ. ৪৯৭-৯৮)

দেশৰ স্বাধীনতা যুদ্ধত অংশ গ্ৰহণৰ অভিজ্ঞতাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে উপলব্ধি কৰিছিল যে "মানুহৰ সমাজক সাংস্কৃতিক যেই সেই এক অৱস্থালৈ নিবলৈ হ'লেই শক্তি ক্ষমতা আৰু তাৰ আধাৰ লাগিবই। সেই কাৰণেই ৰাজকীয় আৰু যাজকীয় শক্তিয়ে আমালৈ বাঞ্ছিত সাংস্কৃতিক অৱস্থা আনিবলৈ অকৃতকাৰ্য্য হোৱাত আজি আমি জনশক্তিলৈ ইমান হেঁপাহেৰে চাবলগীয়াত পৰিছোঁ। ৰাজকীয় বা যাজকীয় শক্তি বা নকৈ মুখা পিন্ধি ওলোৱা সেই দুই শক্তিয়েই জনতাক ভুৱা দিয়া সংস্কৰণৰপৰা - জনশক্তিৰ হাতলৈ মানৱ সংস্কৃতি সৃষ্টিৰ প্ৰধান আহিলা ৰাষ্ট্ৰক- শাসনতন্ত্ৰক আনিবলৈ যি জনতাৰ প্ৰচণ্ড চেষ্টা সিয়েই হৈছে গণ বিপ্লৱ। আচল বিপ্লৱৰ উদ্দেশ্য সদায়েই সেই মহান সাংস্কৃতিক অৱস্থা সমাজলৈ অনাটোৱেই।" (ঐ)

শ্ৰেণী বিভক্ত সমাজত শোষক শ্ৰেণীয়ে ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰৰ সহযোগত শ্ৰমকাৰী দুখকাৰী অগণিত লোকক সমুদায় সামাজিক অৰ্থনৈতিক ৰাজনৈতিক আৰু সাংস্কৃতিক সা-সুবিধাৰ পৰা বঞ্চিত কৰি ৰাখি থৈ সিহঁতৰ নিজৰ বিষয় সম্পত্তি ভোগ লালসাৰ পৰিসৰ বৃদ্ধি কৰি আহিছে। গতিকে পূৰ্ণ আৰু সৰ্বাত্মক বিপ্লৱৰ যোগেদি শ্ৰেণীভিত্তিক ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থাৰ ধ্বংস সাধন কৰি এক নিৰ্দিষ্ট বৈজ্ঞানিক মতাদৰ্শৰ ভিত্তিত এক শোষণবিহীন জনতান্ত্ৰিক ৰাষ্ট্ৰ ব্যৱস্থা কায়েম কৰিব লাগিব। সেই বৈজ্ঞানিক মতাদৰ্শই হৈছে সাম্যবাদ। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "মানুহৰ সমাজত যি অৰ্থনৈতিক অ-সামঞ্জস্যতাই সমাজৰ এভাগক সাংস্কৃতিক জীৱনৰপৰা বঞ্চিত কৰি আপচুকৈ থৈছে— অসুন্দৰ কৰি থৈছে সেই ভাগতো সৌন্দৰ্য নমাবলৈ মানুহৰ নৱতম সামাজিক ক্ষেত্ৰত সৌন্দৰ্যপ্ৰয়াস হৈছে সাম্যবাদ।" (ঐ, পৃ. ৪৯৯)

অতীতৰ সকলো ধৰণৰ ৰাষ্ট্ৰব্যৱস্থাই মানুহৰ সাৰ্বিক সামাজিক, অৰ্থনৈতিক, ৰাজনৈতিক, সাংস্কৃতিক বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৰ্থ হোৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদে ভৱিষ্যতৰ ৰাষ্ট্ৰ গঠনৰ মূল ভিত্তি তথা আদৰ্শ হিচাপে গ্ৰহণ কৰিছে সাম্যবাদক। "মানুহৰ এই শাসনতন্ত্ৰই ৰাজতন্ত্ৰৰূপে, যাজকতন্ত্ৰৰূপে, আমোলাতন্ত্ৰৰূপেৰে জনসমাজক সমূহীয়াকৈ সেই অভিলষিত সাংস্কৃতিক স্তৰলৈ নিবলৈ অকৃতকাৰ্য্য হোৱাত আজি গণতন্ত্ৰ বা জনতন্ত্ৰৰ কথা জনগণে ভাবিছে আৰু বিপ্লৱৰ যোগেদি তাক দিঠকলৈ আনিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। জনসাধাৰণে এই জনতন্ত্ৰৰ যোগেদিয়েই পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক জীৱনৰ বিকাশ ফুলাই তুলিব পাৰিব বুলি পৃথিৱীৰ মনীষীসকলে জনগণক কৈছে।" (ঐ) বিশ্ব জনগণে একত্ৰিতভাৱেহে তেওঁলোকৰ অভিলষিত সাংস্কৃতিক স্তৰলৈ উন্নীত হ'ব পাৰিব বুলি জ্যোতিয়ে পতিয়ন গৈছে, কিয়নো "বৰ্তমান পৃথিৱীত এই বৈজ্ঞানিক যুগত একেবাৰে আচুতীয়াকৈ কোনো দেশৰ প্ৰদেশৰ মহাজাতিৰ জাতিৰ বা উপজাতিৰ সংস্কৃতি হ'ব নোৱাৰে।" (ঐ, পৃ. ৫০০)

জ্যোতিয়ে ভাবিব্যিতিক সাম্যবাদী ৰাষ্ট্ৰ গঠনৰ আৰ্হি হিচাপে লৈছিল ছোভিয়েত ৰাচিয়াক।

কিয়নো তেওঁৰ জীৱন কালতেই ১৯১৭ চনত মহান অক্টোবৰ সমাজতান্ত্ৰিক বিপ্লৱৰ ফলস্বৰূপে ছোভিয়েত ৰাছিয়াত সাম্যবাদী আদৰ্শৰ ভিত্তিত এক জনতান্ত্ৰিক শাসনতন্ত্ৰ তথা ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থা প্ৰতিষ্ঠিত হৈছিল। তেওঁ কৈছিল, কেৱল ৰাছিয়াত মাথোন জনতন্ত্ৰ আৰু সাম্যবাদৰ প্ৰাথমিক বিকাশ হৈছে। (নতুন দিনৰ কৃষ্টি, ৰ., পৃ. ৪৬১) ৰাছিয়াত প্ৰতিষ্ঠিত এই জনতান্ত্ৰিক শাসনতন্ত্ৰ আৰু ৰাষ্ট্ৰ-ব্যৱস্থাই বিশ্বৰ দিশে দিশে শোষিত নিপীড়িত কোটি কোটি লোকক আলোড়িত-উদ্বেলিত-উদ্বোধিত কৰি এক বিশ্ব বিপ্লৱৰ পৰিবেশ গঢ়ি তুলিছিল আৰু তুলি আহিছে। জ্যোতিৰ ভাষাত, "আজি আমাৰ জাতীয় কৃষ্টি আৰু সভ্যতা আকৌ এটা ৰূপান্তৰৰ দুৱাৰ দলিত- আৰু এই ৰূপান্তৰ সৰ্বভাৰতলৈ আৰু বৰ্তমান পৃথিৱীলৈ যি নতুন সভ্যতা আৰু কৃষ্টি আহিব লাগিছে তাৰ লগত ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ পৰিছে। "(ঐ) সাম্যবাদী আদৰ্শ আৰু বিশ্ব বিপ্লৱৰ চৌৰে ভাৰতীয় আৰু অসমীয়া মানসিকতাত যি ধৰণৰ প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছে তাৰো উমান দিছে জ্যোতিয়ে, "বৰ্তমান পৃথিৱীত বিজ্ঞানৰ অপূৰ্ব বিকাশৰ লগে লগে ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক আৰু সামাজিক ক্ষেত্ৰতো নতুন বিপ্লৱকাৰী আদৰ্শবাদ আহি মানৱ সমাজৰ চিন্তা ৰাজ্যত ভূমিকম্প কৰিছেহি ; আৰু এই বিশ্ব বিপ্লৱে জগতৰ জাতি সমূহৰ কৃষ্টি সভ্যতা আৰু জীৱনলৈ অভাৱনীয় পৰিবৰ্তন আনি দিয়াৰ আগন্তুক কৰিছে। এই বিপ্লৱী আদৰ্শবাদ আহি আমাৰ ভাৰততো আৰু অসমতো এটা আলোড়ন তুলিছে ; সেই কাৰণেই আমাৰ কালিৰ সভ্যতা আৰু কৃষ্টিয়ে কেনে ধৰিব তাক ভাবি-চিন্তিও সঠিককৈ ক'বলৈ টান হৈ পৰিছে - এই কাৰণেই যে ভবিষ্যতৰ ভাৰতীয় উদ্বোধিত মনটোৱে বৰ্তমান পাশ্চাত্যৰ পৰা অহা বৈজ্ঞানিক কৃষ্টিক কি হিচাপে গ্ৰহণ কৰিব আৰু বৰ্তমান যি সাম্যবাদ আৰু জনতান্ত্ৰিক আদৰ্শই আমাৰ ভাৱৰাজ্যত আৰু জীৱনৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰভাৱ কৰিছে, তাক কেনেকৈ ল'ব ? (ঐ)

বিশ্ব বিপ্লৱৰ মহাপ্লাৱনত, অৱগাহন, কৰি আজি বিশ্বৰ নিপীড়িত, শোষিত, লাঞ্ছিত জনতাই নতুন সৃষ্টিৰ নিচান লৈ মহাপোহৰৰ বাটেৰে ধাৱমান হোৱাত দুষ্কৃতিৰ চিৰশত্ৰু জ্যোতিয়ে তাক স্বাগতম জনাবলৈ আনন্দাশ্ৰুৰে সৈতে প্ৰতীক্ষা কৰিছিল; "আজি এই মনীষীসকলৰেই পোহৰত আৰু মন্ত্ৰত উদ্বোধিত জনতাই— সিহঁতৰ অন্তৰত সদায় পাৰি থোৱা সংস্কৃতিৰ আসনত সংস্কৃতিক বহুৰূপী সকলো মোহ-ভ্ৰান্তি এৰিছে। নিজৰ মহাশক্তিৰ গম পাইছে। নিজৰ জীৱনৰ মহান বিকাশৰ প্ৰকাশৰ সাধু শুনি বিস্ময় বিমুগ্ধ হৈ মূৰ্খ হৈ মূঢ় ৰূঢ় জনতাৰপৰা ৰূপান্তৰিত হৈ প্ৰবুদ্ধ হৈ থিয় হৈছে, জন সংহতিতেই যে জন মুক্তি তাক উপলব্ধি কৰি আজি ভাৰতত, এছিয়াত, ইউৰোপত, আমেৰিকাত জনতাৰ প্ৰাণত মহা জীৱনৰ সঞ্চাৰ জাগিছে। মহা পোহৰৰ বাটে আগবাঢ়ি এই জনতাই বিশ্বৰূপ ধৰি থিয় হৈছে— পৃথিৱীৰপৰা দুষ্কৃতিক বিনাশ কৰিবলৈ— আজি এই জন সংস্কৃতি যাৰ হ'ব লাগে নতুন সৃষ্টি কৰিবলৈ শিল্পীৰ সুন্দৰ ৰূপ— সেই জনতাই বিশ্বৰূপ লৈ সংহাৰ মূৰ্ত্তি ধৰিছে— প্ৰথমেই দুষ্কৃতি নাশ কৰিবলৈ।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ., পৃ.৪৪৪)

সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ধনতন্ত্ৰবাদক জ্যোতিয়ে দুষ্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ বুলি অভিহিত কৰিছে। আৰু এই দুষ্কৃতিবিনাশকাৰী বিশ্ববিপ্লৱৰ অংশৰূপেই তেওঁ ভাৰতীয় বিপ্লৱৰ গতিধাৰাক স্বাগতম জনোৱাৰ লগতে স্বীকৃতিও দিছে; ভাৰতত আজি বিপ্লৱৰ জুইৰ ৰঙা ফিৰিঙতি দেখিয়েই বুজিব পৰা হৈছে যে ভাৰতলৈ এক নতুন সভ্যতা কৃষ্টিৰ আলোকবসন্ত আহিব লাগিছে। (নতুন দিনৰ কৃষ্টি, ৰ. পৃ.৪৫৮)

বিয়াল্লিশৰ গণ বিপ্লৱৰ সময়ৰপৰা তেলেঙ্গানাৰ বিপ্লৱৰ সময়লৈ প্ৰায় নিৰবচ্ছিন্নভাৱে চলি অহা বিপ্লব-বিদ্ৰোহ সমূহৰ ৰাজনৈতিক অৰ্থনৈতিক তাৎপৰ্য অনুধাৱন কৰি জ্যোতিয়ে ডেকা শক্তিক সেই বিদ্ৰোহ-বিপ্লৱত অংশ গ্ৰহণ কৰি ভাৰতত নতুন কৃষ্টি-সভ্যতা গঢ়ি তুলিবলৈ পথ নিৰ্দ্দেশ কৰিছে ; "...আজি ভাৰতত, বৰ্ত্তমানে, ৰাজনৈতিক ক্ষেত্ৰত, বিদ্ৰোহৰ জুই অনিৰ্বাপিত হৈ জ্বলি থাকি সময়ে সময়ে একোটা বৈপ্লৱিক ভূমিকম্প কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে। এই বৈপ্লৱিক ভূমিকম্পৰপৰাই সময়ত আমাৰ জীৱনলৈ প্ৰচণ্ড পৰিৱৰ্তন আহিব আৰু ই আমাৰ বৰ্ত্তমানৰ সকলো ওলট-পালট কৰি - ভাৰতৰ জীৱনৰ অপহৃতা অসুৰা আঁতৰাই এই মহাদেশখনত এক মহাসভ্যতা গঢ়ি উঠিবৰ কাৰণে যেনেকৈ ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত কৰিব লাগে তাকে কৰিয়েহে নিজম পৰিবগৈ। সেই ভূমিকম্পৰ অগ্নু্যৎপাতত স্নান কৰি নতুন পোহৰৰ বন্দনা কৰিবলৈ দেশৰ নজোৱানসকল ক্ষেত্ৰে ক্ষেত্ৰে সাজু হোৱাৰ আজিয়েই সময়।" (ঐ, পৃ. ৪৫৯)

তেওঁৰ দৃঢ় বিশ্বাস আছিল যে বিপ্লৱৰ ধ্বংসাত্মক দিশটোতকৈ ৰচনাত্মক দিশটোহে সমাজৰ হিতকাৰী, কিন্তু তেওঁ এইটোও মানি লৈছিল যে ধ্বংস নকৰাকৈ সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰি। বিপ্লৱে প্ৰধানতঃ ৰাষ্ট্ৰ চৰিত্ৰৰ পৰিৱৰ্তন কৰে। সেয়ে তেওঁ কৈছিল; "বিপ্লৱে যদিও আমাৰ মাজত এটা ভয়াবহতাৰ সৃষ্টি কৰি ধ্বংসাত্মক মনোভাব জগাই নানা বিপৰ্যয় সংঘটিত কৰে এটা কদাকাৰ দৈত্যৰ ৰূপেৰে, কিন্তু তথাপিও সি তাৰ মূৰত ভাৰ বৈ আনে এক নৱ সংস্কৃতিৰ নতুন সৃষ্টিৰ মণিসম্ভাৰ। সেই কাৰণেই নতুন সংস্কৃতিৰ স্ৰষ্টা আৰু দ্ৰষ্টাসকল বিপ্লৱী ৰূপেৰে সমাজত দেখা দিয়েহি। বাৰিষাৰ ঘোৰ জটাজালত বিদ্যুৎবহ্নি দেখিও খেতিয়কৰ যেনেকৈ আনন্দ— সি জানে যে এই বহ্নিয়েই ডাৱৰৰ বুকু ফালি সৃষ্টিৰ সুৰধনী বোৱাই, তাৰ পথাৰ সোণোৱালী শইচেৰে ভৰপূৰ কৰি থৈ যাব; সেইদৰেই শিল্পীৰ আনন্দ; বিপ্লৱৰূপে নামি অহা মহাকালৰ প্ৰলয় তাণ্ডৱভঙ্গীৰ মাজতো দেখে জ্বলন্ত কপালৰ আলোক সম্পাত। জানে সি যে সেই আলোকপ্ৰপাতে গঢ়ি তুলিবহি মানৱ জীৱনত এক অভিনৱ সংস্কৃতি। আৰু জ্বলাই দিবহি অভূতপূৰ্ব কলাসৃষ্টিৰ, সৌন্দৰ্যসৃষ্টিৰ মহা প্ৰতিভা।" (পোহৰলৈ, ৰ. পৃ.৪৯৭)

জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰাষ্ট্ৰ আৰু তাৰ সমুদায় পৰিকাঠামোক শিল্পীৰ দৃষ্টিৰে চাইছিল, আৰু তাৰ ৰূপান্তৰো বিচাৰিছিল ধাৰণা আৰু কল্পনা মৰ্মেই। কিন্তু তৎস্বত্বেও তেওঁৰ ভাৱিষ্যতিক ৰাষ্ট্ৰ আছিল জনকল্যাণকামী, সংস্কৃতি সৃষ্টিৰ আহিলা, সম্পদ। প্লেটোৱে দাৰ্শনিকসকলে ৰাষ্ট্ৰ পৰিচালনাৰ ভূমিকা লোৱাৰ পক্ষপাতী হোৱাৰ দৰে জ্যোতিয়েও শিল্পীসকলক ৰাষ্ট্ৰ পৰিচালনাৰ দায়িত্ব ল'বলৈ বাঞ্চা কৰিছে। শিল্পীয়ে আপচু অসুন্দৰক সুন্দৰ দেখনিয়াৰ কৰে, তেওঁ অন্যায় অত্যাচাৰ নিপীড়ন সহ্য কৰিব নোৱাৰে, তেওঁৰ মন হৃদয় সংবেদনশীল, মানৱতাবাদী, কাজেই তেওঁ যদি ৰাষ্ট্ৰ পৰিচালনাৰ বাবে পৰামৰ্শদাতাৰ দায়িত্ব হাতত লয় তেনেহ'লে, জ্যোতিৰ ধাৰণা, সকলোৱে সুখে-সন্তোষে থাকিব, জীৱন যাপন কৰিব পাৰিব। মানুহৰ ওপৰত মানুহৰ শোষণ নাথাকিব। সেই শিল্পীৰ কিন্তু ৰাজনৈতিক মতাদৰ্শ হ'ব লাগিব সাম্যবাদ। অৰ্থাৎ সাম্যবাদী মতাদৰ্শত বিশ্বাসী শিল্পীয়েহে দেশৰ ৰাজনৈতিক নেতৃত্ব পৰিচালনা কৰিব লাগিব। তেওঁ কৈছে, "ক্ষমতাত থকাসকলে, ৰাষ্ট্ৰৰ কাৰ্যকাৰকসকলে মাত্ৰ কবি, শিল্পী, সাহিত্যিক, বৈজ্ঞানিকৰ ইঙ্গিতমতে ৰাষ্ট্ৰ পৰিচালনা কৰি যাব লাগিব, সমাজ নিয়ন্ত্ৰণ কৰি যাব লাগিব- সেই ইঙ্গিতৰ আদৰ্শত জনসমূহক উপনীত কৰাবলৈ।" (নতুনৰ পূজা, ৰ., পৃ.৪৬৫)

তেওঁ বিচৰা জনতন্ত্ৰৰ গুৰিধৰোঁতাৰূপে কবি-শিল্পী-সাহিত্যিকসকলৰ অপৰিহাৰ্য্যতা সম্পৰ্কে তেওঁ পুনৰ কৈছে; "কৈয়েই আহিছোঁ যে ৰাষ্ট্ৰ শাসনতন্ত্ৰই হৈছে জনতাক সমূহীয়াকৈ উচ্চতৰ

সাংস্কৃতিক অৱস্থালৈ তুলি নিবলৈ প্ৰধান উপায়। সেই কাৰণেই আজি আমাৰ শাসনৰ গুৰিধৰোঁতাসকল হ'ব লাগিব মহা সংস্কৃতিসম্পন্ন লোক। এই সংস্কৃতি আৰু আদৰ্শবোধ নথকা, অকল বিশেষজ্ঞসকলেই শাসনৰ গুৰি ধৰোঁতা হ'লে তেওঁলোকৰ মনলৈ ক্ষমতান্ধতা আহে। সেই কাৰণেই ভৱিষ্যতৰ জ্ঞানময় জনতন্ত্ৰৰ গুৰি ধৰোঁতা হৈ কবি-দাৰ্শনিক, শিল্পী-দাৰ্শনিক (artist Philosopher) যি সকল একেলগে স্ৰষ্টা আৰু দ্ৰষ্টা -তেওঁলোকেই হ'বগৈ লাগিব বুলি মোৰ মনত এটা গভীৰ বিশ্বাস হৈছে।" (পোহৰলৈ, ৰ., পৃ. ৫০২)

ইয়াৰ পৰাও আৰু এখোপ ওপৰলৈ গৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে কবি শিল্পী সাহিত্যিকসকলে একেবাৰে শাসনৰ বাঘজৰী হাতত লোৱাৰ দৃঢ় পোষকতা কৰিছে। নিমাতী কইনা বা ৰূপকোঁৱৰৰ 'প্ৰণেতাৰ কথা' শীৰ্ষক পাতনি খনতো জ্যোতিপ্ৰসাদে ভৱিষ্যতৰ ৰাষ্ট্ৰতন্ত্ৰৰ পৰিচালনাৰ ক্ষেত্ৰত কবি শিল্পী সাহিত্যিকসকলৰ অপৰিহাৰ্য ভূমিকাৰ কথা দোহাৰিছে; "পৃথিৱীৰ শক্তিৰ বাঘজৰী থাকিব লাগে কবি দাৰ্শনিকৰ হাতত। যিদিনাই এই (artist-Philosopher) ৰূপকোঁৱৰৰ হাতত পৃথিৱীৰ শাসন ক্ষমতাৰ বাঘজৰী উঠিবগৈ তেতিয়াৰে পৰাহে পৃথিৱীয়ে আচল শান্তিৰ মুখ দেখিবগৈ— তাৰ আগতে কেতিয়াও নহয়। চিৰ সুন্দৰৰ একান্ত সেৱক ৰূপকোঁৱৰসকলৰ হাতত পৃথিৱীৰ ভাৰ পৰিলেহে তেওঁলোকে এই পৃথিৱীত সুন্দৰৰ ৰাজ্যস্থাপন কৰিবলৈ তৎপৰ হৈ পৃথিৱীৰ সকলো মানুহৰ জীৱনকে মহামহত্ত্বৰ বাটলৈ নি মহামানৱলৈ ৰূপান্তৰ কৰিব পাৰিব। স্বাৰ্থসেৱী ক্ষমতাসেৱী ৰাজনৈতিকে পৃথিৱীলৈ শান্তি আনিব নোৱাৰে; পৃথিৱীৰ ব্যক্তিগত আৰু আন্তৰ্জাতিক কন্দল কেতিয়াও অন্ত কৰিব নোৱাৰে।" (ৰ., পৃ. ১৫৩) এই ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদে গ্ৰীক দাৰ্শনিক প্লে'টোৰ তত্ত্বৰ দ্বাৰা প্ৰভাবান্বিত হোৱা যেন লাগে।

(দহ)

ৰাজকীয়, যাজকীয়, সামন্তীয়, ধনিকতন্ত্ৰ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদী ৰাষ্ট্ৰতন্ত্ৰ আৰু ৰাষ্ট্ৰযন্ত্ৰ সম্পৰ্কে ওপৰত কৰি অহা আলোচনাৰপৰা দেখা গৈছে যে সামগ্ৰিকভাৱে জ্যোতিপ্ৰসাদে তাৰ কোনো এটাকেই গ্ৰহণ কৰিব পৰা নাছিল। কোনো এবিধতেই জনগণৰ সাৰ্বিক সামূহিক বিকাশৰ, সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ, সংস্কৃতিপূৰ্ণ জীৱনধাৰণাৰ বাস্তৱ পৰিবেশ নাছিল বা নাই। ইংল্যাণ্ড আমেৰিকাৰ তথাকথিত মুক্ত গণতন্ত্ৰকো তেওঁ "দলতন্ত্ৰ" বুলি উপহাস কৰিছিল। (নতুন দিনৰ কৃষ্টি, ৰ.,পৃ.৪৬১) কিয়নো সেই সেই দেশৰ ৰাষ্ট্ৰতন্ত্ৰৰ মূল ভেঁটি আদৰ্শ হ'ল পুঁজিবাদ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৰাজিত চকু ফুৰালে দেখা যায় যে তেওঁ ৰুচ বিপ্লৱৰ আদৰ্শৰ প্ৰতি আগ্ৰহী হৈছিল, মাৰ্ক্স-এঙ্গেলছৰ বৈজ্ঞানিক সাম্যবাদী আদৰ্শৰ প্ৰতি আকৰ্ষণবোধ কৰিছিল। তাৰ বাবে ভৱিষ্যতৰ জনতন্ত্ৰৰ পৰিকল্পনাও কৰিছিল। কেৱল তেওঁৰ দ্বাৰা পৰিকল্পিত ভৱিষ্যতৰ জনতন্ত্ৰ-ৰাষ্ট্ৰতন্ত্ৰত ৰাষ্ট্ৰপৰিচালনাত সৰ্বহাৰাৰ নেতৃত্বৰ পৰিবৰ্তে কবি-শিল্পী-সাহিত্যিক-দাৰ্শনিকৰ নেতৃত্ব অপৰিহাৰ্য বুলি ঠাৱৰ কৰিছিল। ইয়াক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মৌলিকতা বুলি নকৈ চিন্তাৰ স্ববিৰোধিতা বুলি ক'ব পাৰি। তেওঁৰ মাৰ্ক্সীয় দৰ্শনৰ অধ্যয়নৰ স্বল্পতাই তাৰ বাবে মূলতঃ দায়ী আছিল বুলিও ধৰিব পাৰি। □

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীত-চিন্তা ঃ
প্ৰয়োগ আৰু প্ৰকাশৰ দাপোণত

বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত

এজন গায়ক বা বাদ্যযন্ত্ৰী এজন সুৰকাৰ বা সংগীত-ৰচক নহ'ব পাৰে। সুৰকাৰ বা সংগীত-ৰচক এটি গীত বা এটি সংগীত-ৰচনাৰ মানস ৰূপৰ উদ্ভাৱক ঃ গায়ক বা বাদ্যযন্ত্ৰীয়ে অকলে বা সন্মিলিতভাৱে সেই মানস ৰূপক মূৰ্তিমান কৰি তোলে। সংগীত-ৰচক আৰু সংগীত-ৰূপকাৰৰ সফল মিলনতেই হয় সাৰ্থক সংগীত-সৃষ্টি ঃ উভয়েই সংগীত-স্ৰষ্টা।

সংগীত-বিজ্ঞানীজন ওপৰৰ এটা অৰ্থতো সংগীত স্ৰষ্টা নহ'ব পাৰে। সেইদৰে সংগীত-স্ৰষ্টাজন সংগীত-বিজ্ঞানী হোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই (যদিও সংগীতকাৰৰ কাৰণে সংগীতৰ কাৰিকৰী দিশৰ জ্ঞান অপৰিহাৰ্য নহ'লেও সহায়ক নিশ্চয়)। সংগীত স্ৰষ্টাৰ কাম সংগীতৰ ৰচনা আৰু সংগীত-বিজ্ঞানীৰ কাম সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য নিৰূপণ কৰা, তাৰ স্বৰূপ বিশ্লেষণ কৰা, কোনো বিশেষ সংগীতৰ ঐতিহাসিক আৰু নান্দনিক স্থান নিৰ্ধাৰণ কৰা আৰু তাৰ গতি-প্ৰকৃতি নিৰীক্ষণ কৰি তাৰ বৰ্তমান স্থিতি আৰু ভৱিষ্যত সম্ভাৱনাৰ ইংগিত দিয়া ইত্যাদি। অৱশ্যে সচেতন আৰু চিন্তাশীল সংগীত-স্ৰষ্টাই তেওঁৰ নিজৰ সৃষ্টিৰ মাজেৰেই সংগীতৰ নান্দনিক আৰু প্ৰায়োগিক বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে নিজৰ ভাবনা পৰিস্ফুট কৰিব পাৰে, কোনো কোনো ক্ষেত্ৰত স্বতন্ত্ৰভাৱে নিজৰ আদৰ্শ আৰু মতামত দাঙি ধৰাৰ উদাহৰণো আছে।

ওপৰৰ পটভূমিত সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভূমিকাৰ বিচাৰ কৰিলে দেখা যাব যে জ্যোতিপ্ৰসাদ প্ৰকৃতাৰ্থত সংগীত-বিজ্ঞানী নাছিল, আছিল সংগীত স্ৰষ্টা। সন্দেহ নাই, এজন সচেতন সংগীত-ৰচক হিচাপে তেওঁ নিজৰ সংগীত সৃষ্টিৰ গাতে সংগীতৰ অন্ততঃ প্ৰায়োগিক দিশৰ বিষয়ে তেওঁৰ নিজস্ব ধ্যান-ধাৰণাৰ স্বাক্ষৰ থৈ গৈছে। সংগীত-ৰূপকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসাধাৰণ বিচক্ষণতাৰ কথা জনা নগ'লেও তেওঁৰ গীতৰ সুৰৰ মাজেৰে, তেওঁ পৰিকল্পনা কৰা অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ মাজেৰে, তেওঁ পৰিচালনা কৰা নাট আৰু কথাছবিৰ সংগীতৰ মাজেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীত-প্ৰতিভা আৰু সংগীত-চেতনাৰ মৌলিকতা উজ্জ্বল হৈ জিলিকি আছে। বিশেষকৈ আধুনিক অসমীয়া গীতৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনন্যতাৰ সাক্ষ্য বহন কৰিছে জ্যোতি-সংগীত[১] নামেৰে চিহ্নিত তেওঁৰ অসাধাৰণ গীতসমূহে।

আকৌ আন ধৰণেও সংগীত-স্ৰষ্টা হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসাধাৰণত্ব আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃজনী-প্ৰতিভাৰ স্ফুৰণ অকল সংগীত-ৰচনাৰ মাজেৰে হোৱা নাছিল ঃ হৈছিল গীতৰ কথা, কবিতা, নাটক, চলচ্চিত্ৰ আদি বিভিন্ন কলা-মাধ্যমৰ মাজেদি আৰু এই সকলোবে লগত সমন্বয় ৰক্ষা কৰি। তাৰ উপৰি, সংগীতকে ধৰি তেওঁৰ কলাসৃষ্টিসমূহ প্ৰতিভা আৰু প্ৰেৰণাৰ বিচ্ছিন্ন উচ্ছ্বাসপূৰ্ণ প্ৰকাশ মাত্ৰ নাছিল। আছিল তেওঁৰ সামগ্ৰিক চিন্তা আৰু কৰ্মৰ অংগস্বৰূপহে।

আচল কথা, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভূমিকা অকল স্ৰষ্টাৰ নহয়, দ্ৰষ্টাৰো। সংগীতকে ধৰি কলা, সংস্কৃতি, জীৱন আৰু সমাজৰ বিষয়ে তেওঁৰ চিন্তাৰ ক্ষেত্ৰ আছিল ব্যাপক আৰু গভীৰ। সংগীত বিজ্ঞানী নহ'লেও সংগীতৰ নান্দনিক আৰু শাস্ত্ৰগত বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে তেওঁ যিদৰে বৌদ্ধিকভাৱে সজাগ আছিল, সেইদৰে জীৱন আৰু সমাজৰ বিস্তৃততৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সংগীতৰ স্থান আৰু বিশেষকৈ অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহাসিক আৰু সমাজতাত্ত্বিক ভূমিকাৰ তাৎপৰ্যৰ বিষয়ে তেওঁৰ চিন্তা আছিল যথেষ্ট মননসমৃদ্ধ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিভিন্ন সংগীত-ৰচনাৰ মাজেদি প্ৰায়োগিক দিশত প্ৰতিভাত হোৱা তেওঁৰ সংগীত ভাবনা আৰু তেওঁৰদ্বাৰা লিখিত বিভিন্ন প্ৰবন্ধ-পাতিত ব্যক্ত হোৱা তেওঁৰ সংগীত-বিষয়ক মতামতৰ আলমত তেওঁৰ সংগীত-চিন্তাৰ বৈশিষ্ট্য আৰু তাৎপৰ্যৰ বুজ ল'বলৈ এই নিবন্ধত যত্ন কৰা হৈছে।

বিভিন্ন তথ্যৰ পৰা এই ধাৰণাই হয় যে সংগীতৰ লগত জড়িত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্যান-ধাৰণাসমূহ তিনিটা বিভিন্ন তলত (Plane) অৱস্থিত, যদিও এই তিনিটা পৰস্পৰ বিচ্ছিন্নতো নহয়েই বৰং একেটি সৌধৰে অংগৰূপে পৰস্পৰ সংগতিপূৰ্ণহে। এই তিনিটা তল প্ৰধানতঃ তিনিটা বিষয়বস্তুৰ লগত জড়িত। সেইকেইটা হ'ল— প্ৰথম ঃ সংস্কৃতিত (অন্যান্য সুকুমাৰ কলাৰ লগতে) সংগীতৰ স্থান। দ্বিতীয় ঃ অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য আৰু তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত অসমীয়া সংগীতৰ সম্ভাব্য আৰু কাম্য নতুন ৰূপ। আৰু তৃতীয় ঃ সংগীত-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা, ভাৰতীয় সংগীতত, বিশেষকৈ আধুনিক সংগীতত, পাশ্চাত্ত্য-সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰয়োগৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু সম্ভাৱনীয়তা।

আমি এতিয়া এই তিনিটা বিষয়-বস্তুক লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ বিভিন্ন দিশ আলোচনা কৰিবৰ যত্ন কৰিম।

প্ৰথমতেই লোৱা যাওক সংস্কৃতি সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সংগীতৰ স্থানৰ কথা।

সংগীত এবিধ সুকুমাৰ কলা আৰু সেই হিচাপে ই সংস্কৃতিৰ এটা সমল। কিন্তু নৃত্য-গীত-নাট্য-চিত্ৰ-কথাচিত্ৰ আদিৰ জগতখনকে সংস্কৃতিৰ জগত বুলি লোৱাৰ যি প্ৰৱণতা আমাৰ মাজত আছে জ্যোতিপ্ৰসাদ তাৰ পৰা মুক্ততো আছিলেই, আনহাতে তেওঁৰ কাৰণে সংস্কৃতিৰ অৰ্থ আছিল বহু বেছি ব্যাপক আৰু গভীৰ। চিত্ৰ, ভাস্কৰ্য, স্থাপত্য আদিৰ লগতে সংগীতো সুকুমাৰ কলাৰ এটা অংগ, কিন্তু সুকুমাৰ কলাতেই সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰকাশ নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কথাত 'সুকুমাৰ কলা আমাৰ জীৱনৰ বাহিৰ ভাগৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ।' (নতুনৰ পূজা, ৰচনাৱলী প্ৰথম প্ৰকাশ পৃঃ ৪৪৭) তেওঁ কৈছে যে "মানৱ সংস্কৃতিৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপৰ আধাখিনি ওলায় বাহিৰৰ বাস্তৱিক আৰু অবাস্তৱিক সাংস্কৃতিক সম্পদত— যেনে সুকুমাৰ কলা। সুকুমাৰ কলাৰ ভিতৰত কবিতা, সংগীত...।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ. ৪১৪) কাব্য, নৃত্য, সংগীত, স্থাপত্য-ভাস্কৰ্য আদিয়েই যে সংস্কৃতিৰ সৰ্বহ নহয় তাক ব্যাখ্যা কৰি তেওঁ আন এঠাইত এনেদৰে কৈছে ঃ "সংস্কৃতি মাথোন কবিৰ কবিতা, ছান্দিকৰ লীলায়িত ৰজনজনাই যোৱা ঝংকৃত ছন্দ, কাব্যিতিক সাহিত্যিকৰ কাব্য সাহিত্য, শিল্পীৰ মনোমোহা আলেখ্য, কালবিজয়ী স্থাপত্য, ভাস্কৰ্য, সংগীতবিশাৰদৰ সুৰ লয় তাল মান, নৃত্যকুশলীৰ অভিনৱ অংগভংগ, ... -ৰূপ ৰস গন্ধ বৰ্ণ আৰু গানৰ মন ভুলোৱা জোনাকী মেলা নিশ্চয় নহয়।"(আইদেউৰ জোনাকী বাট, জ্যোতিৰ্ধাৰা, পৃঃ ৮৪)

সংগীত, নৃত্য আদি সুকুমাৰ কলাক জীৱনৰ বাহিৰ ভাগত সৌন্দৰ্যসৃষ্টিৰ প্ৰয়াস বুলি অভিহিত কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে, "আমি বাস্তৱিক জীৱনৰ সকলো আহিলাতে সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ কৰাৰ লগে লগে মন আৰু হৃদয়ৰ গুণতো সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ কৰো। এই বাহিৰ আৰু ভিতৰ দুয়োৰে উৎকৰ্ষণ আৰু তাত সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ হ'লেই মানুহৰ সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰকাশ পায়।"(নতুনৰ পূজা ৰ. পৃঃ ৪৪৭) এইদৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদে অন্তৰ সংস্কৃতি আৰু বহিৰ্সংস্কৃতিৰ মাজৰ পাৰ্থক্যও দেখুৱাইছে ঃ "বাহিৰখন সুন্দৰ কৰাটো হ'ল বহিৰ্সংস্কৃতি আৰু মন আৰু হৃদয় সুন্দৰ কৰাটো অন্তৰ সংস্কৃতি। এই প্ৰত্যেকেই পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ আধা ভাগহে। মানুহটো সম্পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক জীৱ হৈ প্ৰকাশ পাবলৈ হ'লে এই ভিতৰ বাহিৰ দুয়োটাতে বিকাশ কৰিব লাগিব। নহ'লে সেই ব্যক্তিজনৰ বা সমাজৰ সংস্কৃতি অসম্পূৰ্ণ।" (আইদেউৰ জোনাকী বাট, জ্যোতিৰ্ধাৰা পৃঃ ৮৬) বহিৰ্সংস্কৃতিক পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ আধা ভাগ বুলি কৈও জ্যোতিপ্ৰসাদে কিন্তু অন্তৰ সংস্কৃতিতহে অধিক গুৰুত্ব দিছে। এঠাইত তেওঁ সংস্কৃতিৰ সংজ্ঞা দিছে এইদৰে ঃ "মনৰ উৎকৰ্ষণেই হৈছে মানুহৰ ওপৰলৈ গতি কৰাৰ উপায়। এই উৎকৰ্ষণেই হৈছে সংস্কৃতি।" (পোহৰলৈ, ৰ. পৃঃ ৪৬৮)

সেইদৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আদৰ্শৰ সংস্কৃতিৱান ব্যক্তিজন 'ব্যৱসায়ী সুকুমাৰ কলাসেৱী' (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ. ৪২৫) নহয়। তেওঁ উপলব্ধি আৰু বিশ্বাস কৰিছিল যে "এজন মানুহ যদি সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিৰে অভিনৱ সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিব পৰা হৈও মানুহৰ সৈতে ব্যৱহাৰত আৰু সম্বন্ধত মানসিক সুগুণবোৰ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে তেন্তে সেই মানুহজনৰ সংস্কৃতি নিশ্চয় অসম্পূৰ্ণ বুলিব লাগিব।" (নতুনৰ পূজা, ৰ. ৪৪৭)

ওপৰৰ কথাখিনিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এইদৰে ক'ব পাৰি যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধাৰণা অনুসৰি সংগীত নামৰ সুকুমাৰ কলা (এই কথা আন আন সুকুমাৰ কলা ক্ষেত্ৰতো খাটে) সংস্কৃতিৰ অংগ হয় যদিও পূৰ্ণ সংস্কৃতিৰ ৰূপায়ণত তাৰ ভূমিকা সীমাবদ্ধ।

ইয়াৰ লগতে, সংস্কৃতিৰ (আৰু তাৰ বাহ্যিক প্ৰকাশস্বৰূপে সংগীতাদি সুকুমাৰ কলাৰ) উচ্চতা আৰু ভূমিৰ ব্যাপকতা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে দিয়া মন্তব্যসমূহো প্ৰণিধানযোগ্য। জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতিক জনতাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন কৰি তাক গজদন্তমিনাৰত সুৰক্ষিত কৰাৰ পক্ষপাতীতো নাছিলেই বৰং সংস্কৃতিৰ লগত জনতাৰ ঐকান্তিক সংযোগ ৰক্ষাৰ বিষয়ে তেওঁৰ আগ্ৰহ আছিল আন্তৰিক আৰু অকৃত্ৰিম। সেই বুলি জনতামুখী হ'লেই সংস্কৃতি নিম্নমুখী হ'ব লাগিব— এনে ধাৰণাও জ্যোতিপ্ৰসাদে পোষণ কৰিছিল বুলি কোৱাৰ থল নাই। সংস্কৃতিক এটা ত্ৰিভুজৰ লগত তুলনা কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সম্পৰ্কে দিয়া উক্তিবোৰত সংস্কৃতিক জনতাৰ ওচৰলৈ নি তাক বহল কৰাৰ আগ্ৰহ যিদৰে ব্যক্ত হৈছে, সেইদৰে তাক সংস্কৃতিক উচ্চ কৰাৰ আকাংক্ষাও প্ৰকট হৈ উঠিছে।

"সংস্কৃতি যদি এটা ত্ৰিভুজ আকাৰত লোৱা যায় তেন্তে দেখা যায় সি ওপৰলৈ যিমান উঠিব সি সেই ওপৰলৈ উঠাৰ অনুপাতে তাৰ গুৰিটো বহলাব লাগিব, তেহে সি এটা শক্তিশালী গাঁথনি হিচাপে তিষ্ঠিব পাৰিব।"(শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ. ৪৩১)

"মূঠৰ ওপৰত আমি যি কৰ্মই কৰো, যি চিন্তাই কৰো যি সপোনকেই দেখো এই সংস্কৃতিৰ ত্ৰিভুজটো সমান অনুপাতে ওখ আৰু বহল কৰাত খটাব লাগিব। ওখ নকৰিলে তাক বহলাবও নোৱাৰি আৰু বহলাকে ওখকে নিলেহে তাৰ স্থায়িত্ব শক্তিমন্ত হয়। সংস্কৃতিক স্থায়ী কৰিবলৈ তাক বহলাবই লাগিব আৰু বহলালে ওখ কৰিবই লাগিব। নহ'লে বহলাবলৈকে নাটিব।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ. ৪৩৩)

'মানৱ সংস্কৃতিৰ উচ্চতা বিকাশ হয় মনীষা, প্ৰতিভা, কল্পনা, মেধা, বুদ্ধি থকা মনটোৰ মাজেদি অৰু গভীৰতা বাস্তৱ সাম্পদিক সৃষ্টিত। সেই কাৰণে যি যিমান উচ্চ সংস্কৃতি, সি সিমান বহল হৈ জনতাক সামৰি ল'ব লাগিব।" (শিল্পীৰ পৃথিৱী, ৰ. ৪২১)

ওপৰৰ উদ্ধৃতিবোৰৰ পৰা স্পষ্টকৈ দেখা যায় যে সংস্কৃতিক উচ্চ কৰাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আপত্তিতো নায়েই বৰং তাৰ ভূমি বহল কৰাৰ খাতিৰতে তাক ওখ কৰাৰ আৱশ্যকতাকহে তেওঁ বাৰে বাৰে স্বীকাৰ কৰিছে। তাকেই ওলোটাকৈ ক'বলৈ হ'লে, সংস্কৃতিক জনতামুখী কৰাৰ অৰ্থ, জ্যোতি প্ৰসাদৰ মতে, তাক 'অনুচ্চ' কৰাটো নহয়; আৰু জনতাৰ সংস্কৃতিৰ অৰ্থ যিদৰে সচেতন গ্ৰাম্যতা-আৰোপ নহয়, সেইদৰে সুচতুৰ পৰিমাৰ্জন বৰ্জনো নহয় বা সস্তীয়া ৰুচিৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণো নহয়। জনসাধাৰণৰ সাংস্কৃতিক মানসৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ইমান শ্ৰদ্ধা আৰু বিশ্বাস আছিল যে জনতাক উচ্চ সংস্কৃতিৰ বাবে অযোগ্য বা তাৰ প্ৰতি অনাগ্ৰহী বুলি ধৰি লোৱাটো তেওঁৰ মানসিক প্ৰক্ৰিয়াৰ লগত খাপ নোখোৱা কথা। বৰং সংস্কৃতিক উচ্চ কৰি তাক জনতাৰ মাজলৈ নি তাক স্থায়িত্ব দিয়াৰ প্ৰয়োজনীয়তা আৰু সম্ভাৱনাৰ প্ৰতিহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশ্বাস সোচ্চাৰ হৈ উঠিছে। এই দিশত শংকৰদেৱে লোৱা বিশিষ্ট ভূমিকাৰ সফলতাৰ সপ্ৰশংস উল্লেখ কৰি তেওঁ কৈছে ঃ "শংকৰদেৱে উচ্চ সংস্কৃতিক জনতাৰ মাজলৈ নিবলৈ তেওঁৰ শক্তি প্ৰয়োগ কৰিছিল আৰু তেওঁৰ কৃতকাৰ্যতাৰ বাবেই আজি অসমীয়া জনসাধাৰণ উচ্চ সংস্কৃতিসম্পন্ন।...আজিৰ দিনত মহাপুৰুষৰ এই কথাটোলৈকে আমি ভালকৈয়ে মন কৰি নতুন সংস্কৃতি গঢ়ি জনতাকো সেই সংস্কৃতি দি জনতাৰ জীৱনকো উচ্চ সংস্কৃতিৰ স্তৰলৈ তুলি আনিব লাগিব। জনতাক লগত নহ'লে আজিৰ সংস্কৃতি হ'ব নোৱাৰে।" (নতুনৰ পূজা, ৰ. ৪৫০-৫১) জনতাৰ ওচৰলৈ শংকৰদেৱে উচ্চ সংস্কৃতি নি তাক স্থায়িত্ব দিয়াৰ বাস্তৱ উদাহৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদে দিছে এইদৰে ঃ "ভাৰতৰ আন ঠাইত যি নৃত্য উচ্চ শ্ৰেণীৰ কলাবিদসকলে চৰ্চা কৰে, অসমীয়া জনসাধাৰণে সেই উচ্চ ধৰণৰ নৃত্য কৰে গাঁৱে-ভূঁয়ে। অৱশ্যে আন ঠাইৰ দৰে গ্ৰাম্য নৃত্যও আমাৰ গাঁৱে-ভূঁয়ে প্ৰচলিত যদিও উচ্চ নৃত্য আৰু সংগীত জনসাধাৰণৰ মাজত পূৰ্ণ পয়োভৰেৰে আছে।' (নতুনৰ পূজা) উচ্চ সংগীত নৃত্যৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনীহা যে নাছিলেই বৰং সেই ঐতিহ্যৰ মহত্ত্বৰ প্ৰতি তেওঁ কিমান শ্ৰদ্ধাশীল আছিল তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায় তেওঁৰ বিভিন্ন ৰচনাত আৰু কিছুমান শিল্পসৃষ্টিত। 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকৰ (দ্বিতীয় তাণ্ডৰণ) পাতনিত পদুমকলি নাচৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস প্ৰসংগত (নৃত্যৰ বিষয়ে হ'লেও) তেওঁ লিখা কথাখিনি এই সন্দৰ্ভত প্ৰাসংগিক ঃ "আমাৰ এই বিহুনাচ আৰু ভাওনাত থকা কামৰূপী হিন্দু নৃত্যৰ মোল তেতিয়াৰ অসমীয়া শিক্ষিত সমাজে একেবাৰেই নুবুজিছিল— মাথোন উপলুভাহে কৰিছিল— কিন্তু ১০ বছৰৰ পিছত যেতিয়া উদয়শংকৰে হিন্দু নৃত্য পৃথিৱীত দেখুৱাই তাৰে পৃথিৱী জোৰা খ্যাতি অৰ্জন কৰিলে, তেতিয়াহে অসমীয়া ভাওনাৰ নাচ যে কি সাংস্কৃতিক আপুৰুগীয়া সম্পদ তাক উপলব্ধি কৰিব পাৰিলে।"

এই প্ৰসংগত সংস্কৃতিৰ উচ্চতা বিকাশত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰা মনীষা, প্ৰতিভা, কল্পনা, মেধা আৰু বুদ্ধিৰ ভূমিকাৰ উল্লেখো লক্ষণীয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ সংগীত-সৃষ্টিতো এক ধৰণৰ ঋজুতা আৰু প্ৰত্যক্ষতা আছে যাক ভেদ কৰি পৰিস্ফুট হয় উল্লিখিত গুণবোৰৰ সংস্পৰ্শৰ স্বাক্ষৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীতৰ সৰলতা শুচিবায়ুগ্ৰস্ততা বা একদেশদৰ্শিতাৰ পৰা উদ্ভূত নহয়, জনমুখিতাৰ খাতিৰত কৰা সচেতন গ্ৰামত্য-সৃষ্টিৰ প্ৰচেষ্টা প্ৰসূতও নহয়। বৰং ই জটিলতৰ আৰু উচ্চতৰ কলাকৃতিৰ সৌন্দৰ্য হৃদয়ংগম কৰি হোৱা অনুশীলিত আৰু পৰিশীলিত মনৰ

নান্দনিক অভিব্যক্তিহে।[২] সেই দিশৰ পৰাও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্থান অন্যান্য অসমীয়া সংগীত-ৰচকৰ তুলনাত বহু উৰ্ধ্বত।

এইবাৰ আমি আহোঁ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীত ভাবনাৰ দ্বিতীয় প্ৰধান বিষয়-বস্তুলৈ ঃ অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য কি আৰু তাৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত বৰ্তমানৰ অসমীয়া সংগীতে— বিশেষকৈ আধুনিক অসমীয়া সংগীতে কেনেকুৱা ৰূপ লৈছে আৰু লোৱা উচিত? এই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্যান-ধাৰণা সুস্পষ্টৰূপে আৰু প্ৰত্যক্ষভাৱে ব্যক্ত হৈছে তেওঁৰ সংগীত-বিষয়ক প্ৰবন্ধসমূহত আৰু পৰোক্ষভাৱে অন্যান্য ৰচনাত থকা প্ৰাসংগিক মন্তব্যসমূহত। তাৰ উপৰি 'শোণিত কুঁৱৰী' যুগৰ পৰা কৰা তেওঁৰ বিভিন্ন সংগীত-সৃষ্টিৰ মাজতো আধুনিক অসমীয়া সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ চিন্তা আৰু তাৰ প্ৰয়োগৰ উদাহৰণ সিঁচৰতি হৈ আছে।

অসমীয়া আধুনিক সংগীতৰ জন্ম আৰু বয়ঃপ্ৰাপ্তিৰ চমু ইতিহাসৰ কাৰণে জ্যোতিপ্ৰসাদে ১৯৪৮ চনত লিখা 'শোণিত-কুঁৱৰী' নাটকৰ দ্বিতীয় তাঙৰণৰ পাতনিখন যথেষ্ট গুৰুত্বপূৰ্ণ। শোণিত কুঁৱৰীৰ গীতত অসমীয়া সুৰ কিদৰে সংযোজিত হ'বলৈ পালে তাৰ বৰ্ণনা (যি বৰ্ণনা আজি প্ৰায় সকলো সংস্কৃতি-সচেতন অসমীয়া লোকৰে পৰিচিত) দিয়াৰ আগতে জ্যোতিপ্ৰসাদে যদিও কৈছে যে— "শোণিত-কুঁৱৰী নাটকখন অসমীয়া সংগীত বুৰঞ্জীৰ এটা আটাইতকৈ লাগতিয়াল পাত", তথাপি আধুনিক অসমীয়া সংগীতৰ বিকাশৰ বাবে সম্পূৰ্ণ কৃতিত্ব তেওঁ নিজেই লোৱা নাই, বৰং ইয়াৰ লগত জড়িত অন্যান্যসকলকো প্ৰাপ্য স্বীকৃতি দিছে।

"শোণিত কুঁৱৰীৰ যোগেদি ওলোৱা গীত আৰু সুৰে অসমীয়া সংগীত-জগতলৈ এটা নতুন যুগ লৈ আহিল। তেতিয়াৰে পৰাই শিক্ষিত অসমীয়া সমাজত অসমীয়া বিহুনাম, বিয়ানাম, আইনাম, দেহ-বিচাৰৰ গীত, টোকাৰি গীত, বনগীত আদিৰ বহুল প্ৰচলন হ'বলৈ ধৰে। এই সময়তেই তাৰো অলপ আগৰে পৰা শ্ৰীযুত অম্বিকাগিৰী ৰায়চৌধুৰীৰ প্ৰচেষ্টাত বৰগীতে অসমীয়া শিক্ষিত সমাজৰ মন আকৰ্ষণ কৰে। আৰু এই সময়ৰ পৰাই অসমীয়া উচ্চ-সংগীতে আৰু লোক-সংগীতে গাঁৱৰপৰা সত্ৰৰ পৰা ওলাই আহি চহৰীয়া ড্ৰয়িং ৰুমত, থিয়েটাৰত, সভা-সমিতিত নিজৰ উপযুক্ত আসনত প্ৰতিষ্ঠিত হয়। আৰু তাৰ পিছৰ পৰাই অসমীয়া গান, সুৰ-ৰচক আৰু সংগীতজ্ঞ শ্ৰীযুত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, শ্ৰীযুত কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য, শ্ৰীযুত পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱা, শ্ৰীযুত কমলাপ্ৰসাদ আগৰৱালা, শ্ৰীযুত মোহনলাল চৌধুৰীকে আদি কৰি সুগায়ক শ্ৰীযুত প্ৰফুল্ল চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ চেষ্টাতে অসমীয়া সংগীতে এটা আধুনিক বাটেদি আগবাঢ়িবলৈ ধৰে।"

"তাৰ পিছত ৮/১০ বছৰ উকলি যোৱাৰ পিছত শ্ৰীযুত বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, শ্ৰীযুত কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ আৰু তেখেতৰ পুতেক শ্ৰীযুত মুক্তিনাথ বৰদলৈদেৱ আৰু গীতিকবি শ্ৰীযুত উমেশচন্দ্ৰ চৌধাৰী আৰু শ্ৰীমান আনন্দিৰাম দাস আদিয়ে অসমীয়া সংগীতৰ এই আধুনিক ৰূপক আগ বঢ়াবলৈ আৰু তাক পুষ্ট কৰিবলৈ বিশেষ দান দিয়েছি।"

কিন্তু মনত ৰাখিব লাগিব যে 'শোণিত-কুঁৱৰী'ৰ গীত-ৰচনাই যদিও অসমীয়া সংগীতৰ নব-ৰূপায়ণত এটা নতুন দিগন্ত সূচনা কৰিলে, তাৰ অন্তৰালত সচেতন সংগীত-সৃষ্টিৰ তাগিদাতকৈ জাতীয় চেতনাৰ তাগিদাও কম প্ৰভাৱশালী নাছিল। 'শোণিত-কুঁৱৰী'ৰ গীত-সৃষ্টিৰ যুগ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰোমাণ্টিক উন্মেষৰ যুগ ঃ ভাব আৰু সুৰ-সংযোজনাৰ গভীৰতা আৰু পৰিণত পৰিচ্ছন্নতা তেওঁৰ পিছৰ যুগৰ গীতসমূহত ক্ৰমে অধিক স্পষ্ট আছে।[৩] সেইকালৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ গীতবোৰ অসমীয়া জাতীয় চেতনাৰ দ্যোতক হিচাপেহে

অধিক মূল্যবান। জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই কথা নিজেই অকপটে স্বীকাৰ কৰিছে 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ পাতনিত "...১৯২১ চনৰ জাতীয় ভাবৰ এটা অনুপ্ৰেৰণা অহাত আমাৰ নিজস্ব অসমীয়া সুৰ থিয়েটাৰী গানত দিব পাৰি নে নোৱাৰি ইত্যাদি ভাবে খেলাবলৈ ধৰে।"... "বিহুগীত, বনগীত, আইনাম, বিয়ানাম, টোকাৰি নামবোৰ যে থিয়েটাৰৰ গানত ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰি আৰু তাক আধুনিক যন্ত্ৰপাতিৰে বজাই নতুন যুগৰ উপযোগী সাজপাৰেৰে উলিয়াই আনিব পৰি...." তাৰে সফল প্ৰচেষ্টাৰ লগতহে 'শোণিত কুঁৱৰী' যুগৰ সংগীত সৃষ্টি আৰু সংগীত ভাৱনা অধিক সম্পৰ্কযুক্ত।

কিন্তু বিহুগীত, বনগীত, আইনাম বিয়ানাম আদিয়ে প্ৰতিনিধিত্ব কৰা লোক-সংগীতৰ সমৃদ্ধ সম্ভাৰৰ উপৰিও যে অসমৰ এক নিজস্ব স্বতন্ত্ৰ উচ্চ সংগীতৰ ঐশ্বৰ্যশালী ঐতিহ্য আছে, সেই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন হয় কিছু পিছলৈ আৰু সেইবোৰক উদ্ধাৰ কৰি, সেইবোৰৰ উপযুক্ত চৰ্চা কৰি যে অসমীয়া উচ্চাংগ সংগীতৰ এক বিশেষ ধাৰা হিচাপে প্ৰতিষ্ঠিত কৰাৰ নিশ্চিত সম্ভাৱনা আছে, জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই বিষয়ে স্থিৰ মত প্ৰকাশ কৰিছিল একাধিক ঠাইত। বৰগীতৰ সংগীতৰ প্ৰাপ্য উচ্চাসন পুনৰুদ্ধাৰৰ বাবে প্ৰচেষ্টা চলোৱা ব্যক্তিসকলৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নামো নিঃসন্দেহে স্মৰণযোগ্য। বৰগীতৰ সংগীত-ধাৰাৰ স্বতন্ত্ৰতাৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা কথাখিনিত ভাৰতীয় সংগীতৰ চৰিত্ৰৰ বিষয়েই নহয় ভাৰতীয় সংগীতৰ ইতিহাসৰ বিষয়ে থকা তেওঁৰ জ্ঞানৰ পৰিচয় পোৱা যায় অতি কম পৰিসৰতঃ

"ভাৰতৰ হিন্দু-সংগীতৰ বৰ্তমান সংগীতজ্ঞসকলে দুটা ভাগত থকা বুলি কয়— এটা হিন্দুস্থানী বিভাগ, আনটো কৰ্ণাটক বিভাগ। কৰ্ণাটক বিভাগত বৰকৈ মুছলমান প্ৰভাৱ পৰা নাই, কিন্তু হিন্দুস্থানলৈ মোগল অহাৰ লগে লগে আৰু তাৰ আগৰে পৰা পাৰসিক আৰবীয় আৰু আয়নীয় সংগীতৰ প্ৰভাৱ পৰাত সেই আগৰ হিন্দু-সংগীতততকৈ কিছু বেলেগ হৈ পৰিছে। সুৰ, ৰচনা-প্ৰণালী, নতুনকৈ আমদানি হোৱা তাল আৰু গীতে হিন্দুস্থানী বিভাগটোক এটা সুকীয়া ৰূপ দিছে। যদিও আমাৰ অসমৰ শংকৰদেৱৰ ৰাগবোৰো হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ভিতৰৰ তথাপি আমি তাত এটা প্ৰভেদ পাওঁ। কৰ্ণাটক আৰু হিন্দুস্থানী বিভাগ দুটাক যিকেইটা কথাই, সাংগীতিক কাৰিকৰীয়ে সুকীয়া কৰি তুলিছে, সেই একে কথাকেইটাই অসমৰ এই সংগীতকো আন আন দুটা বিভাগৰ সংগীত যদিও ভাৰতীয় সংগীতেই তথাপিও ই ওপৰোক্ত কাৰণত ভাৰতীয় সংগীতৰ তৃতীয় বিভাগ।... অসমীয়া ৰাগৰ ঠাঁচবোৰ যদিও ভাৰতৰ আনবোৰৰ সৈতে মিলে, তথাপি আমাৰ সুৰ-ৰচনা প্ৰণালীত পাৰ্থক্য আছে। আমাৰ গীতৰ মীড় আৰু গমক নিৰ্বাচন বেলেগ। আমাৰ আসৰ প্ৰৱাহ আনতকৈ সুকীয়া। তাৰ উপৰি আমাৰ ছন্দবোধটো অলপ আন। সেই কাৰণে বহুতো বেলেগ অসমীয়া তালৰ সৃষ্টি হৈছিল। শংকৰদেৱে দি থোৱা ওঠৰখন তাল (মই এতিয়ালৈকে যিখিনি জানিব পাৰিছো) কিছুমান হিন্দুস্থানী তালৰ লগত মিলে যদিও কিছুমান তেনেই সুকীয়া।"[৪] (অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা, ৰ. ৪৬৫)

জ্যোতিপ্ৰসাদে কোনো বিশেষ গৱেষণাৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি এই মন্তব্যবোৰ দিয়া বুলি জনা নাযায়। কিন্তু তেওঁৰ অসাধাৰণ সাংগীতিক বোধৰ লগতে যুক্ত হোৱা পৰ্যবেক্ষণ আৰু বিশ্লেষণ ক্ষমতাৰ সহায়েৰে তেওঁ বৰগীতৰ বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে যিখিনি তথ্য দাঙি ধৰিছে পৰৱৰ্তী কালৰ বিজ্ঞানসম্মত চৰ্চা আৰু গৱেষণাই প্ৰতিপন্ন কৰিছে যে তাৰ প্ৰায় সকলোখিনি গ্ৰহণযোগ্য। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিশ্বাস কৰিছিল যে যিহেতু বৰগীতৰ সুৰ-ৰচনাৰ আৰু তাল-প্ৰয়োগৰ বিশেষ প্ৰণালী আছে, সেই বিশেষ প্ৰণালীৰ বৈশিষ্ট্যবোৰ সম্পূৰ্ণ উদঘাটন কৰি তাক আয়ত্ত কৰিব

পাৰিলে "আজিৰ দিনতো ... বৰগীত ৰচনা কৰিবলৈ সমৰ্থ হ'ম।"(বৰ্তমান অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা) আৰু "হিন্দুস্থানৰ পৰা আৰু নতুন ৰাগ আনি তাৰে বৰগীত ৰচনা কৰিব পাৰিব আৰু সি বৰগীতেই হ'ব'(বৰ্তমান অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা) বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে যি মত পোষণ কৰিছিল তাত অন্যান্য দিশৰ পৰা প্ৰশ্ন উঠিব যদিও সংগীত-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা সি সম্পূৰ্ণ অগ্ৰহণীয় নহয়। আনহাতে নতুন সাংগীতিক ভিত্তিত বৰগীতক নতুনকৈ প্ৰণালীবদ্ধ কৰাৰ বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আপত্তিও যুক্তিসংগত ঃ "কেতিয়াবা শুনো কোনোবাই কয় বোলে বৰগীত উদ্ধাৰ কৰি আজিকালিৰ বৈজ্ঞানিক প্ৰণালী খটুৱাই তাৰ উন্নতি কৰিব লাগে। ইয়াৰ কি অৰ্থ একো বুজিব পৰা নাই। বৰগীতৰ নিজৰেই এটা বিশিষ্ট বৈজ্ঞানিক প্ৰণালী আছে— তাৰ ওপৰতেই সি সুদৃঢ় হৈ প্ৰতিষ্ঠিত। সেই প্ৰণালীৰ পৰা গুচাই ই নতুন প্ৰণালী দিবলৈ যোৱা মানে বৰগীতৰ মূৰখোৱা।" (বৰ্তমান অসমীয়া সংগীত— কামৰূপী সংগীতৰ ধাৰা, বাঁহী, ৩০ শ বছৰত প্ৰকাশিত)

অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্যৰ ভেটিটোৰ বিষয়ে এইদৰে সম্ভেদ লৈ উঠি জ্যোতিপ্ৰসাদে আগবাঢ়িছে বৰ্তমানৰ অসমীয়া সংগীতৰ গঢ় সম্পৰ্কে তেওঁৰ মত দিবলৈ। এই মত অকল অসমীয়া সংগীতৰ প্ৰয়োজনৰ ফালৰ পৰা নহয়, ভাৰতীয় সংগীতৰ প্ৰয়োজনৰ ফালৰ পৰাও, আৰু সামগ্ৰিকভাৱে ভাৰতৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সংগীত-বিজ্ঞানৰ দিশৰ পৰাও বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

নতুন অসমীয়া সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদে দুটা স্পষ্ট লক্ষণ আৰু তাৰ ভিত্তিত দুটা সম্ভাৱনা লক্ষ্য কৰিছিল। প্ৰথম, বৰগীত আৰু অন্যান্য পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় সংগীত (যাক তেওঁ 'ভকতীয়া গীত' বুলিছে) আৰু বিবিধ লোক-সংগীতৰ ভেটিত তেওঁৰ সময়ত যিবোৰ নতুন বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সুৰৰ সৃষ্টি হৈছিল সেইবোৰক তেওঁ অকল অসমীয়া পৰম্পৰাৰেই নহয়, ভাৰতীয় সংগীত পৰম্পৰাৰ দিশৰ পৰাও নতুন সম্ভাৱনাময় সংযোজন বুলি গণ্য কৰিছিল। তেওঁৰ নিজৰ কথাত ঃ "আমাৰ অসমীয়া সংগীত জাৰি-জোকাৰি চালে আমি পাওঁ— শংকৰ-মাধৱৰ বৰগীত, তাৰ পিছত কীৰ্তনৰ, ঘোষাৰ পদ-নাম ইত্যাদি। দেহ-বিচাৰৰ গীত, বৰাগীৰ গীত, টোকাৰীৰ গীত, ভাৱনাৰ গীত-মাত, বনগীত, বিহুগীত, গৰখীয়া গীত, আইনাম, বিয়ানাম, হুচৰি আৰু নানান প্ৰচলিত নাম, গুণ গীত-মাত। অবিকৃত শুদ্ধ ৰূপেৰে চলিত বা প্ৰচলিত হোৱাৰ উপৰিও এইবোৰৰ সংমিশ্ৰণ আৰু ইয়াৰ সম্প্ৰসাৰণ হৈ অসমীয়া সংগীতত এটা নতুন ধাৰাৰ সূত্ৰপাত হৈছে। এই যে নতুন ধাৰাৰ সৃষ্টি হৈছে ইয়াৰ পৰ্যবেক্ষণ আৰু বিশ্লেষণ কৰি দেখা গৈছে যে অলক্ষিতে এইবোৰৰ মাজত এটা বিভাগো সৃষ্টি হ'ব লাগিছে। বেলেগ সুৰৰ সাঁচ সৃষ্টি হোৱাৰ লগে লগে দেখা গৈছে যে অজানিতভাৱে (আমাৰ চকুত ইমানদিনে ধৰা নপৰাৰ বাবেহে) এটা শৃংখলা মূৰ্তিমান হৈ আহিছে— তাৰ কিছু কিছু এই লেখকৰ আগত প্ৰতিভাত হোৱা যেন লাগিছে বা উমান পাইছোঁ।" (পূৰ্বোক্ত লেখা)

এই সন্দৰ্ভতে জ্যোতিপ্ৰসাদে কামৰূপী সংগীতৰ আধুনিক ধাৰা এটাৰ কথাও কৈছিল। তেওঁ বিশ্বাস কৰিছিল যে তেওঁ নিজে ৰচনা কৰা অসমীয়া গীতৰ সুৰৰ ভেটিত এটা নতুন ৰাগে গঢ় লৈ উঠিছিল আৰু এই ৰাগৰ কিছুমান বৈশিষ্ট্য নিৰ্ধাৰণ কৰি তেওঁ নিজে তাৰ নামকৰণ কৰিছিল 'কামৰূপী ৰাগ' বুলি, যি তেওঁৰ ভাষাত "কামৰূপী সংগীতৰ আধুনিক ধাৰাৰ প্ৰথম ৰাগ।' আমি এই বিষয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উক্তিৰ সম্পূৰ্ণ উদ্ধৃতি তলত দিলো ঃ

নতুন অসমীয়া ৰাগ—

এইখিনিতে এটা নতুন অসমীয়া ৰাগৰ বিষয়ে সম্ভেদ দি এই প্ৰবন্ধৰ শেষ কৰিম। বনগীত,

বিহুগীত, বৰগীত, নাম ইত্যাদিবোৰৰ পৰা প্ৰেৰণা লৈ এতিয়ালৈকে যি আমি নতুন অসমীয়া সুৰবোৰ ৰচনা কৰি আহিছোঁ— সেইবোৰৰ বিশ্লেষণ কৰি দেখিছো যে এটা নতুন অসমীয়া ৰাগে ৰূপ লৈছে। ই ভাৰতীয় সংগীততো এটা নতুন ৰাগ ৰূপে পৰিগণিত হ'ব লাগিব। এই ৰাগটোত অসমীয়া বিশেষ বৈশিষ্ট্য(তা) ফুটি ওলাইছে আৰু ই পুৰণি আৰু প্ৰচলিত অসমীয়া সুৰবোৰৰ মন্থনৰ ফলত ওপজা বুলিবও পাৰি। এই লেখকৰ বেছি ভাগ গানেই যিবোৰ উচ্চ অসমীয়া সুৰ হিচাপে ৰচনা কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে তাৰ আঁৰে আঁৰে জিলিকি উঠিছে। এতিয়া সেইবোৰ ভালকৈ ফঁহিয়াই চালত এটা বিশিষ্ট ৰাগ দেখা দিছে। তাক কামৰূপী ৰাগ বুলি নামকৰণ কৰিলো। ৰাগৰ ব্যৱহাৰ কৰি যিবোৰ সুৰ হ'ব তাক শুদ্ধ কামৰূপী আখ্যা দি আন যিবোৰ এই কামৰূপীৰ সৈতে আন ৰাগৰ সংমিশ্ৰণ হৈ হ'ব তাক মিশ্ৰ কামৰূপী বুলি আখ্যা দিয়া হ'ল। এই শুদ্ধ কামৰূপী ৰাগ তলত দিলো। আৰু ই কামৰূপী সংগীতৰ আধুনিক ধাৰাৰ প্ৰথম ৰাগ।

ৰাগ — শুদ্ধ কামৰূপী

বাদী — সা, সম্বাদী— গা। নি বৰ্জ্জিত। সম্পূৰ্ণ জাতি।

আৰোহণত — সা ৰে গা মা পা ধা সা

অৱৰোহণত — সা নি ধা পা মা গা ৰে সা।'[৫]

আধুনিক অসমীয়া (তথা ভাৰতীয়) সংগীতত জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখা পোৱা দ্বিতীয়টো লক্ষণ বহুখিনি আমাৰ সংগীতত পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ প্ৰৱেশৰ লগত জড়িত। আমাৰ সংগীতৰ নতুন গঢ়ত পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ স্থানৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মত আছিল বাস্তৱসন্মত আৰু আৱেগৰহিত। তেওঁ কৈছিল ঃ

"আমি কিহক অসমীয়া সংগীত বুলিম আৰু বৰ্তমান অসমীয়া সংগীতৰ গঢ় দিম বা নিজেই ই কেনে গঢ় ল'ব ধৰিছে? এতিয়া আমি অসমীয়া সংগীতৰ ভেটিটো পাইছো। তাৰ লগতে হিন্দুস্থানী সংগীতৰ দুটা (?) বিভাগো আমাৰ হাতত আছে। তাৰ উপৰি পাশ্চাত্ত্য সংগীতে 'হাৰমনি' লৈ আমাৰ দুৱাৰদলি পাৰ হৈছেহি। মোৰ বোধেৰে আমাৰ বৰ্তমান সভ্যতাই যেনে গঢ় লৈছে তালৈ চাই এই ত্ৰিবেণীসংগম হোৱাই শ্ৰেয়।"(অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা, ৰ. ৪৬৫)

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ গীতত— অন্ততঃ তেওঁৰ পিছৰ যুগৰ বহুত গীতত— এনে ত্ৰিবেণী-সংগমৰ লক্ষণ দেখা গৈছিল। কিন্তু তেওঁৰ প্ৰধান আনুগত্য যে ভাৰতীয় আৰু বিশেষকৈ অসমীয়া সাংগীতিক ঐতিহ্যৰ প্ৰতিহে আছিল সেই কথা তেওঁৰ সৰহভাগ গীতৰ সুৰ-বিন্যাসৰ পৰা প্ৰতীয়মান হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহুতো গীতত কিদৰে ভাৰতীয় ৰাগ-সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য বিধৃত হৈছে সেই বিষয়ে প্ৰবীণ সংগীতবিদ বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকনে সুন্দৰভাৱে বিশ্লেষণ কৰি দেখুৱাইছে। (সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ, প্ৰকাশ, ১৯৮১) জ্যোতিপ্ৰসাদে যে হিন্দুস্থানী ৰাগ সংগীতৰ অন্তৰ্গত খেয়াল আৰু ভজনৰ ঠাঁচত কিছুমান গীত ৰচনা কৰিছিল তাৰো সম্ভেদ দিছে তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ সংস্পৰ্শলৈ অহা প্ৰবীণ শিল্পী শ্ৰীদিলীপ কুমাৰ শৰ্মাই। (জ্যোতিৰ সংস্পৰ্শত, দৈনিক অসম, ১৭ জানুৱাৰী, ১৯৮১) অসমীয়া লোক-সংগীতৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশেষ সম্পৰ্কৰ কথাটো সৰ্বজনবিদিত ঃ তেওঁৰ অধিকাংশ গীতৰ সুৰেইতো তাৰ মহিমা ঘোষণা কৰি আছে। বৰগীতৰ সুৰৰ ওপৰত ভিত্তি কৰি ৰচনা কৰা 'লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা'ৰ দৰে গীতে প্ৰমাণ কৰে যে অসমীয়া উচ্চাংগ সংগীতৰ ধাৰাক তেওঁ অকল তাত্ত্বিক মূল্যদানতে ক্ষান্ত

নাথাকি প্ৰায়োগিক দিশতো আপোন কৰি লৈছিল।

তেনে স্থলত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সকলো গীততে বা সকলো ৰচনাতে পাশ্চাত্ত্য-সংগীতৰ সমল আছিল বুলি কিছুমানে প্ৰকাশ কৰা ধাৰণাটো বৰ গ্ৰহণযোগ্য যেন নালাগে। বৰং সৰহভাগ ক্ষেত্ৰতে পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ হাৰ্মনি, কৰ্ড, কাউণ্টাৰ পইণ্ট আদি ব্যৱহাৰ কৰাৰ কিছুমান পৰোক্ষ সম্ভাৱনাৰ বাহিৰে তেওঁৰ গীতত ভাৰতীয় আৰু বিশেষকৈ অসমীয়া বৈশিষ্ট্যই অতি প্ৰকট।[৬] (অৱশ্যে 'সোণৰ সপোন মোৰ ভাঙিলি কিয়', 'বোৱা বোৱা দখিণ মলয়া', 'বিশ্ববিজয়ী নৱ জোৱান' আদি গীতত পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ স্বৰ-বিন্যাস আৰু ছন্দ-পদ্ধতিৰ বৈশিষ্ট্য সুস্পষ্ট।)

যিহেতু জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াত আৰু স্থানান্তৰত ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ সম্ভাব্য আৰু বাঞ্ছনীয় সংযোগৰ যি পোষকতা কৰিছে তাত সংগীত-বিজ্ঞানৰ তাত্ত্বিক আৰু প্ৰায়োগিক উভয় দিশৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা সোমাই আছে, সেয়ে ইয়াক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীত-ভাৱনাৰ তৃতীয়টো বিষয়-বস্তু হিচাপে বিচাৰ কৰিম।

ইতিমধ্যে ভাৰতীয় উচ্চাংগ সংগীতত যে এক ধৰণৰ স্থবিৰতা আহিছিল তাক জ্যোতিপ্ৰসাদে উপলব্ধি কৰিছিল। "...এইদৰে ছয় ৰাগ, ছয়ত্ৰিশ ৰাগিণীৰ মাত্ৰ নতুন যোগ-বিয়োগ অদল-বদলেৰে পুৰণি মূল সাংগীতিক তথ্যবোৰকে কেন্দ্ৰস্থ কৰি ঘূৰি আছিল। সংগীত-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা ক্ৰমোন্নতি নাই।" (নতুন দিনৰ কৃষ্টি, ৰ. ৪৪০) কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে বুজিছিল যে ভাৰতীয় সংগীতৰ এই স্থবিৰতাৰ পৰা, এই স্থিতিশীলতাৰ পৰা ওলাই আহিবৰ সময় আহিছে আৰু পশ্চিমীয়া সভ্যতাৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ ফলত তাৰ ভিত্তিও প্ৰস্তুত হৈছে। ইতিমধ্যে লঘু সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ অনুপ্ৰৱেশ ঘটা জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰত্যক্ষও কৰিছিল। আনকি ৰাগ-সংগীতৰ ক্ষেত্ৰতো পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ হাৰমণি-ভিত্তিক বৈশিষ্ট্যৰ মিশ্ৰণ ঘটোৱাৰ সপক্ষে-বিপক্ষে তেতিয়ালৈ হোৱা শেহতীয়া বিতৰ্কৰ লগত নিজকে সম্পূৰ্ণ পৰিচিত ৰাখি তেওঁ ৰায় দিছিল ইয়াৰ সপক্ষে। এই ক্ষেত্ৰত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ মতৰ সমৰ্থন কৰি তেওঁ কৈছিল ঃ "পাশ্চাত্ত্য সংগীতক আমাৰ সংগীতৰ ভিতৰত সুমোৱাত বহুতৰ আপত্তি থকা দেখা যায়। এই বিষয়ে বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰনাথে অলপতে কৈছিল বোলে আজিলৈকে ভাৰতীয় সংগীতে পাশ্চাত্ত্য সংগীত নিজৰ সৈতে জীণ নিয়াই ল'ব নোৱাৰাটো আমাৰ বৰ্তমান ভাৰতীয় সংগীতৰ দুৰ্বলতাহে, সি সঁচা কথা।" (অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা, ৰ. ৪৬৫)

ভাৰতীয় সংগীতৰ Melody আৰু পাশ্চাত্য সংগীতৰ Harmony-ৰ মিলনৰ প্ৰয়োজনৰ বিষয়ে ৰবীন্দ্ৰনাথে কোৱা প্ৰাসঙ্গিক কথাখিনি ইয়াত উদ্ধৃত কৰিলে বিষয়টো অধিক পৰিষ্কাৰ হ'ব বুলি ভাবো।

"হাৰ্মনি অতিমাত্ৰা প্ৰবল হ'লে গীতক (melody অৰ্থত) আচ্ছন্ন কৰি পেলায় আৰু গীত য'ত অত্যন্ত স্বতন্ত্ৰ হৈ উঠিব খোজে, তাত হাৰ্মনিক ওচৰ চাপিব নিদিয়ে। উভয়ৰে এই বিচ্ছেদটো কিছুদিনলৈ চলে। প্ৰত্যেকৰে পূৰ্ণ পৰিণত ৰূপটো পাবৰ বাবে প্ৰত্যেককে স্বাতন্ত্ৰ্যৰ অৱকাশ দিয়া উচিত। কিন্তু সেই বুলি চিৰকাল সিহঁত অবিবাহিত থকাটোক শ্ৰেয় বুলি ক'ব নোৱাৰো। বৰ আৰু কন্যাই যিমান দিনলৈ যৌৱনৰ পূৰ্ণতা নাপায় তেতিয়ালৈকে সিহঁতক বেলেগ বেলেগ থাকি বাঢ়িবলৈ দিয়াই ভাল; কিন্তু তাৰ পিছতো যদি সিহঁতে মিলিব নোৱাৰে তেন্তে সিহঁতে অসম্পূৰ্ণ হৈ থাকে। গীত আৰু হাৰ্মনিৰ যে মিলিবৰ দিন আহিছে তাত কোনো সন্দেহ নাই আৰু সেই মিলনৰ আয়োজনো আৰম্ভ হৈছে।..."

"আমাৰ শিল্পকলাত সম্প্ৰতি যি উদ্বোধন দেখা গৈছে তাৰ মূলতো ইউৰোপীয় প্ৰাণশক্তিৰ

আঘাত আছে। মোৰ বিশ্বাস—সংগীততো আমাৰ সেই সংশ্ৰৱৰ প্ৰয়োজন হৈছে। তাক প্ৰাচীন দস্তুৰৰ লোৰ পেৰাৰ পৰা মুক্ত কৰি বিশ্বৰ হাটত ভঙাব লাগিব। ইউৰোপীয় সংগীতৰ লগত ভালদৰে পৰিচয় হ'লেহে আমাৰ নিজৰ সংগীতক সঁচাকৈয়ে ডাঙৰকৈ ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ শিকিম।...."৭

এই ক্ষেত্ৰত যেন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগ্ৰহ আৰু প্ৰত্যয় ৰবীন্দ্ৰনাথতকৈও অধিক নিশ্চিত, "এসময়ত যদি পাৰসিক, আৰবীয় আদি সংগীত আমাৰ সংগীতেৰে সৈতে মিহলায়ো ভাৰতীয় সংগীতৰ নিজত্ব ৰক্ষা কৰিব পৰা হৈছিল, এতিয়া নোৱাৰাৰ কোনো কাৰণ নাই। আমি সভ্যতাৰ আন বিভাগত যেনেকৈ পাশ্চাত্যৰ খাপখোৱা বেহানিখিনি আমাৰ কৰি লৈছো, তেনেকৈ সংগীতৰ বিষয়েও কৰিব নোৱাৰাৰ একো অৰ্থ নাই।" (অসমীয়া সংগীতৰ ধাৰা, ৰ. ৪৬৫-৬৬)

ইতিমধ্যে ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্য কিছুসংখ্যক সংগীতকাৰ আৰু সংগীত-বিজ্ঞানীয়ে পাশ্চাত্য আৰু ভাৰতীয় (আৰু সাধাৰণভাৱে প্ৰাচ্যৰ বিভিন্ন ধাৰাৰ) সংগীতৰ সমন্বয়মূলক সংযোগ ঘটোৱাৰ দিশত তাত্ত্বিক আলোচনা আৰু ব্যৱহাৰিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা উভয় দিশতে যথেষ্ট অগ্ৰসৰ হৈছে আৰু কিছু কিছু সফলতাও লাভ কৰিছে— সম্ভৱতঃ ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্য সংগীতকাৰ আৰু সংগীতপ্ৰেমীয়ে ইপক্ষই সিপক্ষকৰ উচ্চাঙ্গ সংগীতৰ ৰস গ্ৰহণ কৰিব পৰা হৈছে, পৰস্পৰৰ ভিতৰত সশ্ৰদ্ধ আদান-প্ৰদান কৰিব পৰা হৈছে।[৮] তথাপি বিশেজ্ঞসকলে স্বীকাৰ কৰিছে যে অন্ততঃ ভাৰতীয় ৰাগ-সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য অক্ষুণ্ণ ৰাখি তাত হাৰ্মনিৰ বিশেষত্ব প্ৰয়োগ কৰাৰ পথটো বৰ সুগম নহয়। এই সম্ভাৱনাৰ সীমাবদ্ধতাৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ কিমানদূৰ সচেতন আছিল আমি নাজানো, কিন্তু অলপ ভালদৰে মন কৰিলেই দেখা যাব যে তেওঁ যেতিয়া ভাৰতীয় সংগীতে নতুন ৰূপ লোৱাৰ কথা কৈছে, ৰাগ-ৰাগিণীৰ বন্ধনৰ পৰা মুক্ত হোৱাৰ কথা কৈছে, তেতিয়া তেওঁ আধুনিক ভাৰতীয় সংগীতত হোৱা পৰিবৰ্তনৰ প্ৰতিহে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছে। "আমাৰ আজি ভাৰতীয় সংগীতে আগৰ ৰাগ-ৰাগিণীৰ ৰূপৰ পৰা ওলাই পৃথিবীৰ নানা জলবায়ুৰ পৰা অহা ন ন সুৰ আৰু ঠাঁচৰ সৈতে চিনাকি হৈ আমাৰ ৰাজআলিয়ে আলিয়ে সাৰটা-সাৰটি কৰাও আপোনালোকে দেখিছে। বিশেষকৈ আমাৰ আধুনিক সংগীতত সংগীত-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা এটা ডাঙৰ কথা হ'ব ধৰিছে, সেইটো হৈছে ভাৰতীয় সংগীতত হাৰ্মনিৰ আবিৰ্ভাৱ।"(ডিব্ৰুগড় কলেজৰ সংগীত সন্মিলনৰ সভাপতিৰ অভিভাষণ, ৰ. ৫১৯) মন কৰিবলগীয়া কথা, জ্যোতিপ্ৰসাদে আমাৰ সংগীতে অন্যান্য ন ন সুৰ আৰু ঠাঁচৰ লগত কৰা সাৰটা-সাৰটিক নহয়, আধুনিক ভাৰতীয় সংগীতত হোৱা হাৰ্মনিৰ আবিৰ্ভাৱকহে সংগীত-বিজ্ঞানৰ ফালৰ পৰা গুৰুত্বপূৰ্ণ বুলি কৈছে। অকল হাৰ্মনিৰ নতুনত্বই নহয়, ভাৰতীয় সংগীতত দুৰ্লভ আৰু পাশ্চাত্য-সংগীতত সুলভ আৰু এটা বৈশিষ্ট্যই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিছিল ঃ সেয়া হ'ল Vertical rhythm। "...আমাৰ সংগীতত Vertical rhythm নাই বুলিলেও হয়। বৰ্তমান সেই Vertical rhythm আমাৰ সংগীতত বিশেষ সামৰিক আৰু বিপ্লৱী গীতত ব্যৱহাৰ কৰিছোঁ। (উক্ত অভিভাষণ) বিশ্ববিজয়ী নৱ জোৱান গীতৰ সুৰত এনে ব্যৱহাৰৰ প্ৰকৃষ্ট নিদৰ্শন পোৱা যায়।

"এই ঘাই কথা কেইটাৰ বাহিৰেও আৰু সৰু-সুৰা নানা সাংগীতিক পৰিৱৰ্তন আমাৰ সংগীতলৈ আহি আমাৰ আগৰ ৰাগ-ৰাগিণীমূলক সংগীতৰ সৈতে আধুনিক সংগীতক বহু বেলেগাই পেলাইছে" (পূৰ্বোক্ত ভাষণ, ৰ. ৫২০) আমাৰ আধুনিক গীতৰ চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰা উক্তিটো যেন দিনক দিনে অধিক সত্য হৈ আহিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে এই পৰিৱৰ্তনক স্বাভাৱিক আৰু অৱশ্যম্ভাবী বুলিয়েই মানি লৈছে। "আমাৰ জীৱনৰ ৰূপ, সমাজৰ ৰূপ সলনি হোৱাৰ লগে লগে সংগীতৰো ৰূপ সলনি হ'বই— নোহোৱাটোহে আচৰিত কথা।' (পূৰ্বোক্ত ভাষণ, ৰ. ৫২০)

সংগীত-বিজ্ঞানৰ দিশৰ পৰা বিশেষ গুৰুত্বপূৰ্ণ নহ'লেও ভাৰতৰ আধুনিক সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা আৰু এটা development জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চকুত পৰিছিল— সেয়া হ'ল ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তৰ আধুনিক সংগীতৰ সমৰূপ লাভৰ প্ৰৱণতা। অসমীয়া আধুনিক গীতৰ নিজস্ব বা স্বকীয়তা প্ৰতিপন্ন কৰিবৰ কাৰণে অহোপুৰুষাৰ্থ কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ এই প্ৰৱণতাত আতঙ্কিত হোৱা নাই বৰং তাৰ সমৰ্থনো কৰিছে ঃ "এই ভাৰতীয় আধুনিক সংগীতৰ এটা লক্ষ কৰিবলগীয়া কথা হৈছে যে ই নিখিল ভাৰততে একে ৰূপেৰেই প্ৰকাশিত হৈছে। আগেয়ে যেনেকৈ মূলতঃ একে হোৱা সত্ত্বেও ভাৰতীয় সংগীতৰ প্ৰাদেশিক প্ৰকাশ যথেষ্ট বিভিন্ন আছিল— এতিয়া সেইটো হোৱা নাই। আধুনিক এটা বঙালী, অসমীয়া বা মাৰাঠী গানৰ পাৰ্থক্য আগৰ হিচাপত নাই বুলিলেও হয়। সেই কাৰণে সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত আমি সকলো ভাৰতীয়ই একে হৈ আহিছোঁ। যদিও আমাৰ প্ৰত্যেক প্ৰদেশৰ পুৰণি সাংগীতিক বৈচিত্ৰ্য (তা) আমি ৰাখিবলৈ চাব লাগে— তথাপিও এই নতুন আপোনা-আপুনি অহা ঐক্যকো সামৰি ল'ব লাগিব আমি।"(পূৰ্বোক্ত ভাষণ, ৰ. ৫২০)

ভাৰতীয় সংগীতত হাৰ্মনিৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰক্ৰিয়াক যে ফিল্মৰ কলা-মাধ্যমে দ্ৰুততৰ কৰিছে সি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশ্লেষণমুখী দৃষ্টিত সহজে ধৰা পৰিছিল। কলামাধ্যম হিচাপে কথাচিত্ৰৰ বহু মাত্ৰিকতাৰ লগত পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ বহুধ্বনিতাৰ (Polyphony) সাযুজ্য আছে। বিশেষকৈ কথাচিত্ৰত উপস্থাপিত আধুনিক জীৱনৰ জটিলতা আৰু কৰ্মকোলাহলৰ প্ৰকাশৰ কাৰণে harmonised সংগীত বিশেষভাৱে উপযুক্ত তাত সন্দেহ নাই। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সন্দৰ্ভত কোৱা তলৰ কথাখিনি মূল্যবান ঃ "....ই (harmony) আমাৰ সংগীতৰ ওপৰত প্ৰচণ্ডভাৱে আঘাত কৰিলে কথাচিত্ৰ অহাৰ পৰা, কৰ্মকোলাহলমুখৰ বাস্তৱক সংগীতৰ মাজেৰে প্ৰকাশ দিবলৈ আমাৰ melodic সংগীতে ভালদৰে নোৱাৰে। সেই কাৰণে কথা-চিত্ৰৰ অন্তৰাল সংগীত— যি চিত্ৰত প্ৰতিফলিত বাস্তৱ জীৱনকো তাৰ বাস্তৱতাৰে ফুটাই তুলিব লগা হ'ল, তেতিয়া কেৱল melody ৰে তাক নোৱাৰা বাবে harmony ৰ শৰণ ল'বলগীয়া হয়।"(পূৰ্বোক্ত ভাষণ, ৰ. ৫১৯) জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱাৰ দৰে আমাৰ জনসাধাৰণো কথাচিত্ৰৰ যোগেদি harmonised সংগীতত অভ্যস্ত হৈ পৰাৰ (পূৰ্বোক্ত ভাষণ) কথাটো ইতিমধ্যে সত্যত পৰিণত হৈছেই। কিন্তু ইয়াৰ ফলস্বৰূপে অদূৰ ভৱিষ্যতত "কেৱল Melodic সংগীত আমাৰ পুৰণি সংগীতৰেই.... বস্তু হৈ থাকিব" (পূৰ্বোক্ত ভাষণ) বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে যি সন্দেহ প্ৰকাশ কৰিছিল, সেই সন্দেহ অন্ততঃ লোক-সংগীত আৰু ৰাগ-সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত বাস্তৱত পৰিণত হোৱাৰ লক্ষণ এতিয়াও দেখা যোৱা নাই বুলিয়েই আমাৰ ধাৰণা।

প্ৰবন্ধৰ শেষত আমি আৰু এটা বিষয়ৰ উল্লেখ কৰিব খুজিছো।

আমি জানো যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পিছৰ বয়সৰ চিন্তাত কিছু মতাদৰ্শগত পৰিৱৰ্তন আহিছিল। আগৰ পৰাই তেওঁৰ চিন্তাধাৰা আছিল বৈপ্লৱিক; পিছত তাত মাৰ্ক্সীয় সমাজবাদী ধ্যান-ধাৰণাৰ সংযোগ ঘটে। তাৰ সাক্ষ্য তেওঁৰ লিখনী আৰু তেওঁৰ কৰ্মতেই নিহিত আছে। কিন্তু তেওঁৰ সংগীত-চিন্তাত এই নতুন মতাদৰ্শগত পৰিৱৰ্তনৰ কিবা স্পষ্ট ছাপ দেখা যায়নে? সন্দেহ নাই, তেওঁৰ বহুতো শেহতীয়া গীতি-কবিতাত নতুন ভাবৰ প্ৰতিফলন হৈছে, য'ত শোষণৰ বিৰুদ্ধে

শোষকৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ আৰু সাৱধান-বাণী উচ্চাৰিত হৈছে, য'ত শোষিতৰ প্ৰতি, সৰ্বহাৰাৰ প্ৰতি সহানুভূতিৰ লগতে মুক্তিৰ বাণীও ঘোষিত হৈছে। কিন্তু সুৰ-বিন্যাস বা তালৰ ব্যৱহাৰত আদৰ্শগত কাৰণত কিবা বৈপ্লৱিক পৰিবৰ্তন ঘটিছিল বুলি স্পষ্ট প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। আমি আগতেই ৩ নং পাদটীকাত উল্লেখ কৰিছো যে 'শোণিত-কুঁৱৰী' যুগৰ পৰা তেওঁৰ শেষ জীৱনলৈ তেওঁৰ সংগীত ৰচনাত এটা ক্ৰমবিকাশ ঘটি আহিছিল আৰু 'জানো জানো জানো ', 'মোৰ বাগ', 'তোৰে মোৰে আলোকৰে যাত্ৰা' আদি গীতত যি পৰিপক্কতাৰ ছাপ লক্ষ কৰা যায় সি তেওঁৰ মতাদৰ্শগত পৰিবৰ্তনৰ ফলতকৈ তেওঁৰ প্ৰতিভা আৰু ব্যক্তিত্বৰ সামূহিক পৰিণতিপ্ৰাপ্তিৰ লক্ষণ বুলিহে বিশ্বাস হয়।[৯] [*উৎস : প্ৰকাশ, জানুৱাৰী, ১৯৮২*]

১। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতক বুজাবলৈ জ্যোতি-সংগীত কথাটো আজিকালি ইমান সঞ্চালনিকৈ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে যে ৰবীন্দ্ৰ-সংগীতৰ নিচিনাকৈ জ্যোতি-সংগীত নামকৰণো স্থায়ী হ'ব যেন লাগিছে। যদিও একোটি গাইগুটীয়া গীতক সংগীত নামেৰে আখ্যায়িত কৰাৰ যৌক্তিকতা তৰ্কাতীত নহয়, তথাপি ৰবীন্দ্ৰনাথে বঙলা আধুনিক গীতক দিয়াৰ নিচিনাকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক অসমীয়া গীতলৈ আগবঢ়োৱা অসাধাৰণ অৱদানৰ কাৰণে— বিশেষকৈ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ গীতত থকাৰ নিচিনাকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ ৰচনা আৰু সুৰত থকা নিজস্ব অনন্য বৈশিষ্ট্যৰ কাৰণে— ৰবীন্দ্ৰ-সংগীত নামকৰণৰ আৰ্হিৰে জ্যোতি-সংগীত নামকৰণত গুণমুগ্ধ উত্তৰ পুৰুষৰ কৃতজ্ঞতা-প্ৰকাশ আৰু স্বীকৃতি-দানৰ প্ৰয়াস নিহিত আছে বুলি এই নামকৰণ মানি লোৱাত বোধকৰো বাধা নাই। প্ৰসংগতঃ ক'ব পাৰি যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱনকালতে তেওঁৰ গীতৰ বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে গুণমুগ্ধসকল সচেতন আছিল। বিশেষকৈ তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ সহযোগী আৰু অনুগামী বিষ্ণু ৰাভাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ নামকৰণো কৰিছিল— 'জ্যোতিৰ গান'— আৰু এই নামকৰণত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনুমোদন আছিল বুলিয়েই ধাৰণা হয়। দ্ৰষ্টব্য : ৰাভাৰ অমৰ-জ্যোতি।

২। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহু গীতৰ সুৰত থকা পৌনঃপুনিকতাতো তেওঁৰ সচেতন সৰলীকৰণৰ প্ৰয়াস নিহিত থকা বুলি বিশ্বাস হয়। কিছুমান গীতৰ সুৰৰ স্বৰ-বিন্যাসৰ অসাধাৰণত্ব আৰু চমৎকাৰিত্বই প্ৰমাণ কৰে যে তেওঁৰ বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টিৰ ক্ষমতাৰ অভাৱ নাছিল। তথাপি যে তেওঁ সীমিত স্বৰ-বিন্যাসেৰে অধিকাংশ গীতৰ সুৰ-সংযোজনা কৰিছিল তাত এক বিশেষ সাংগীতিক ৰূপৰ সৃষ্টিৰ লক্ষ্যই কাম কৰিছিল যেন লাগে। 'মোৰ বাগ কৰবীৰে পতা ল'বি পূজা/তোৰে সুৰৰে মই ৰচিলো কতনো গীত'— এই কথাখিনিয়ে সেই লক্ষ্যৰেই ইংগিত দিয়েনেকি?

৩। "জ্যোতিৰ গান তিনি ভাগত ভগাব পাৰি। তিনি ভাগেই যেন তিনিটা যুগ; শোণিত কুঁৱৰী যুগ, কাৰেঙৰ লিগিৰী যুগ আৰু লভিতা যুগ। সুৰৰ এনে লানি নিছিগা বৈশিষ্ট্য 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' যুগতেই প্ৰায় গানতে জিলিকি উঠে। শোণিত কুঁৱৰী যুগতো দুই-এটা গীতত এনে বিশিষ্ট ঠাঁচ দেখা যায়, শুনা যায়। বোধকৰোঁ শোণিত কুঁৱৰী যুগৰ গৰ্ভত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ এই যুগৰ জন্মৰ সম্ভাৱনা।" 'অমৰ জ্যোতি' বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ ৰাভা। আমি ভবাত জ্যোতি-প্ৰসাদৰ গীতৰ এই ক্ৰমবিকাশৰ শেষ পৰিণতি দেখা যায় তেওঁৰ শেষ জীৱনৰ সৃষ্টিসমূহত— 'জানো জানো জানো বিফলে নাযায়', 'মোৰ বাগ কৰবীৰে পতা ল'বি পূজা', 'তোৰে মোৰে আলোকৰে যাত্ৰা' আদি গীতত।

৪। ইয়াতকৈ কিছু বিস্তাৰিত আলোচনা আছে তেওঁৰ 'বৰ্তমান অসমীয়া সংগীত— কামৰূপী সংগীতৰ ধাৰা' নামৰ প্ৰবন্ধত (বাহী ৩০শ বছৰ ২য় খণ্ড, পৃঃ ৫০-৫৪)।

বিষ্ণু ৰাভাৰ সাক্ষ্য : 'এদিন অৰ্গেনত বৰগীত, নাটৰ গীত বাজি উঠে। তেৱোঁ গায়, ময়ো গাওঁ। গুৱাহাটীত থাকোতে শ্ৰীলক্ষ্মী দাসৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা অলা-মলাকৈ বৰগীতৰ স্বৰলিপিৰ কথা উনুকিয়ায়।

এদিন তেওঁ দেখুৱায় সেই স্বৰলিপিবোৰ। চাওঁ তেওঁৰ অপূৰ্ব প্ৰচেষ্টা— বৰগীত পুনৰ উদ্ভাবনাৰ অসীম চেষ্টা।'

"আমি দুয়ো ভাৰতীয় সংগীত-পদ্ধতিৰ বিষয়ে গভীৰ আলোচনা কৰো। ভাৰতীয় সংগীতৰ দুটা পদ্ধতি দেখা যায়, হিন্দুস্থানী আৰু কৰ্ণাটকী; আমি দুয়ো আবিষ্কাৰ কৰো আৰু এটা নতুন পদ্ধতি— কামৰূপীয় সংগীত পদ্ধতি।" অমৰ জ্যোতি

৫। পূৰ্বোক্ত প্ৰবন্ধ

(ক) ইতিপূৰ্বে ২ নং পাদটীকাত যি সম্ভাবনাৰ প্ৰতি ইংগিত কৰা হৈছে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই স্পষ্ট উক্তিয়ে তাক সমৰ্থন কৰে।

(খ) ৰাগটোত নি বৰ্জিত বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে যদিও দেখা যায় যে অৱৰোহণত নি- ৰ ব্যৱহাৰ আছে। আকৌ কোনো বিশেষ স্বৰ সম্পূৰ্ণ বৰ্জিত হ'লে এটা ৰাগ সম্পূৰ্ণ জাতিৰ বুলিব নোৱাৰি। তাৰ উপৰি, অকল বাদী সম্বাদী স্বৰ আৰু আৰোহণ-অৱৰোহণৰ তথ্যই এটা ৰাগৰ ৰূপৰ সম্পূৰ্ণ সম্ভেদ নিদিয়ে। যিহেতু জ্যোতিপ্ৰসাদ, আমি আগতে কোৱাৰ দৰে প্ৰকৃততে সংগীত-বিজ্ঞানী নাছিল— এনে ধৰণৰ সৰু-সুৰা আসোঁৱাহ অস্বাভাৱিকো নহয়।

৬। বিষ্ণু ৰাভাৰ সাক্ষ্য ঃ "১৯২৯ চনত অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ অধিবেশন তেজপুৰ নগৰত।... সেই সন্মিলনৰ কাৰণে বিলাতৰ পৰা জ্যোতিয়ে কিছুমান স্বৰচিত গান শ্ৰীকমলাপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নামত তেজপুৰলৈ পঠিয়ায়।.... শোণিত কুঁৱৰী যুগৰ সেই সুৰবোৰৰ লগত বিলাতৰ পৰা অহা গানবোৰৰ সুৰবোৰৰ সম্পূৰ্ণ বেলেগভাৱে বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ, বিদেশী মিনাৰ ছাব পৰিছে সুৰবোৰত অথচ নিজৰ জঁতুৰা ঠাঁচ এৰা নাই সেইবোৰে। নিভাঁজ অসমীয়া সুৰবোৰে যেন পাহিয়ে পাহিয়ে তিৰবিৰাই আছে।" অমৰ-জ্যোতি।

"বিলাতত ইমান বছৰ, অথচ সেই সুৰবোৰত, সেই গানবোৰত বিজতৰীয়া ছাব নাই, আছে জতুৰা ঠাঁচ। সাজে-ভাঁজে, লাছে-কাছে, ঠাঁচে-ছাচে নিভাঁজ অসমীয়া, চিনা চিনা শুনা শুনা, জনা জনা।"

৭। ১৩১৯ চনৰ অগ্ৰহায়ন সংখ্যা ভাৰতীত প্ৰকাশিত ৰবীন্দ্ৰনাথৰ সংগীত শীৰ্ষক প্ৰবন্ধৰ অনূদিত অংশ। বৰ্তমান প্ৰবন্ধৰ লেখকে কৰা সম্পূৰ্ণ প্ৰবন্ধৰ অনুবাদ (অনুবাদকৰ টোকাৰে সৈতে) প্ৰকাশিত হৈছিল 'সংলাপ'ৰ তৃতীয় সংখ্যাত ভাৰতীয় সংগীতত আধুনিকতাৰ এটা দিশ শিৰোনামেৰে।

৮। বিষ্ণুদাস শিৰালি, তিমিৰবৰণ, ৰবিশংকৰ প্ৰমুখ্যে ভাৰতীয় সংগীতকাৰ আৰু মেনুহিন প্ৰমুখ্যে পাশ্চাত্ত্য সংগীতকাৰৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা এই প্ৰসংগত স্মৰণযোগ্য। এই বিষয়ে হোৱা তাত্ত্বিক আলোচনাৰ বাবে দ্ৰষ্টব্য ঃ (১) Problem of Orchestration by Arany Banerji (The Statesman, July 8, 1972) (২) 'পাশ্চাত্ত্য সংগীত ও ভাৰতীয় সংগীতেৰ সমন্বয় সম্ভৱ কি না'— নাৰায়ণ চৌধুৰী (সাৰস্বত, চতুৰ্থ বৰ্গ, দ্বিতীয় সংখ্যা, ১৩৭৮) (৩) Asian Influence on Western music by Prof. chou Wen-Chung (The American Review, April, 1972)

৯। বৰ্তমান প্ৰবন্ধটি ৪ৰ্থ বছৰ ১ম সংখ্যা 'সংজ্ঞা'ত প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীত-চিন্তা নামৰ প্ৰবন্ধৰ পৰিবৰ্তিত আৰু পৰিবৰ্ধিত ৰূপ। পূৰ্বৰ প্ৰবন্ধ ৰচনাৰ পিছত লেখকে পোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কিছুমান আগতে নুশুনা গীত আৰু আন কিছুমান নতুন তথ্যৰ (বিশেষকৈ 'বাঁহী'ত প্ৰকাশিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰবন্ধ 'বৰ্তমান অসমীয়া সংগীত— কামৰূপী সংগীতৰ ধাৰা')ৰ আলমত এই পৰিবৰ্তন আৰু পৰিবৰ্ধন সাধিত হৈছে। বাঁহীত প্ৰকাশিত প্ৰবন্ধটোৰ প্ৰতিলিপি প্ৰকাশন পৰিষদৰ তেতিয়াৰ সচিব শ্ৰীচন্দ্ৰপ্ৰসাদ শইকীয়াৰ সৌজন্যত পোৱা হৈছে।□

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰ-চিন্তা

অপূৰ্ব শৰ্মা

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ চলচ্চিত্ৰ-চিন্তা সম্পৰ্কে আলোচনা কৰিবলৈ আমাৰ হাতত সৰহ সমল নাই। তেওঁৰ দুয়োখন চলচ্চিত্ৰ-কৃতি— 'জয়মতী' আৰু 'ইন্দ্ৰমালতী'— এতিয়া আমাৰ সকলোৰে বাবে স্মৃতি মাত্ৰ। ১৯৫০ চনত 'জয়মতী'ৰ প্ৰিণ্ট্ এটি নতুনকৈ শব্দ-সংযোজনা কৰি উলিওৱা হৈছিল। সম্ভৱতঃ এই প্ৰিণ্ট্‌টিয়েই ১৯৫১-৫২ চনত, আমাৰ শৈশৱত, টিনেৰে ঘেৰি প্ৰেক্ষাগৃহত-পৰিণত-কৰা-প্ৰাথমিক-বিদ্যালয়-গৃহত এক ভ্ৰাম্যমান চলচ্চিত্ৰ প্ৰক্ষেপক প্ৰতিষ্ঠানৰ উদ্যোগত চাবলৈ পোৱা মনত আছে। চলচ্চিত্ৰ দুখনৰ প্ৰিণ্ট্ ধ্বংস হৈ যোৱা বাবে সেই দুখনৰ ওপৰত সেই সময়ত প্ৰকাশ পোৱা আলোচনাসমূহৰ যথাৰ্থ্যও এতিয়া আৰু পৰীক্ষা কৰি চোৱা সম্ভৱ নহয়। সেয়ে চলচ্চিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পবোধ আৰু সৃষ্টিৰ উৎকৰ্ষৰ মূল্যায়নৰ বাবে আমি প্ৰধানকৈ আমাৰ স্মৃতি, আনৰ কিছু স্মৃতি-নিৰ্ভৰ ৰচনা আৰু 'জয়মতী'ৰ মুক্তিৰ সময়ত প্ৰকাশ পোৱা কিছু সমালোচনাৰ অপৰীক্ষণীয় তথ্যৰ ওপৰতে নিৰ্ভৰ কৰিব লগা হৈছে।

এইটো অৱশ্যে কোৱাৰ প্ৰয়োজন নাই যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰবোধ তেওঁৰ প্ৰগাঢ় সংস্কৃতি-চেতনাৰে সম্পৃক্ত। তেওঁৰ সংস্কৃতি-চেতনা বিমূৰ্ত নাছিল। তেওঁৰ সংস্কৃতিৰ ধাৰণাত এহাতে আঞ্চলিক সংস্কৃতিৰ বৈচিত্ৰ্য আৰু বৈশিষ্ট্যৰে সমৃদ্ধ ভাৰতীয় সংস্কৃতিক বিশ্ব সাংস্কৃতিক বৈচিত্ৰ্যৰ অংগ কৰাৰ প্ৰস্তাৱ আছিল; আনহাতে জনজীৱনৰ উমাল উত্তাল স্পন্দনেৰে সি নিৰন্তৰ আলোড়িত আৰু উজ্জীৱিত হৈছিল। এক সৰ্বাত্মক সাংস্কৃতিক সাধনাৰ মাজেৰে সমাজ আৰু জীৱনৰ উত্তৰণৰ স্বপ্নই তেওঁক সুন্দৰৰ অভিযাত্ৰী কৰিছিল। জনজীৱনৰ সমগ্ৰতাক সামৰি লোৱা এনে এক বিশাল আৰু গভীৰ সংস্কৃতি-চেতনাৰ মাজতে তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰবোধে জীপ পাইছিল। ইয়াৰ তৰ্কাতীত প্ৰমাণ তেওঁৰ প্ৰথমখন চলচ্চিত্ৰ 'জয়মতী'।

ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্বাক যুগত আৰু সবাক যুগৰো আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত চলচ্চিত্ৰ প্ৰধানতঃ আছিল মনোৰঞ্জনৰ যোগেদি ব্যৱসায়ৰ মাধ্যম। চলচ্চিত্ৰই শিল্পৰূপ তেতিয়াও পৰিগ্ৰহ কৰা নাছিল। আদৰ্শবাদী আৰু প্ৰচাৰধৰ্মী দুই-এক ছবিৰ বাহিৰে বেছিভাগ ছবিয়েই আছিল ধৰ্মোপ্যাখ্যান বা বাস্তৱ-বৰ্জিত পৌৰাণিক কল্প-কাহিনীৰ ৰূপায়ণ। ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ এই অগভীৰ মনোৰঞ্জন ধৰ্মী চৰিত্ৰৰ বিপৰীতে জ্যোতিপ্ৰসাদে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত হাত দিলে এক ইতিহাস-গন্ধী, বাস্তৱধৰ্মী কাহিনীৰে। প্ৰথম চলচ্চিত্ৰৰ কাহিনীৰূপে ই যেনেকৈ ক্ষতিশংকা-পূৰ্ণ আছিল, তেনেকৈ ইয়াৰ নিৰ্বাচনত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাস্তৱ চিন্তা আৰু গভীৰ শিল্পবোধেই প্ৰতিফলিত হৈছিল। বুজিবলৈ টান নহয় যে বিদেশৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে চলচ্চিত্ৰৰ কলাধৰ্মী ৰূপটো সম্পৰ্কে এক উচ্চ ধাৰণা লৈ উভতিছিল আৰু তেওঁৰ চেতনাত চলচ্চিত্ৰৰ সমসাময়িক মনোৰঞ্জনধৰ্মী ব্যৱসায়িক ৰূপটোতকৈ তাৰ সৃষ্টিশীল দিশটোৱেহে গুৰুত্ব পাইছিল।

পৰশুৰাম (ফুনু) বৰুৱাৰ লেখাৰ পৰা জনা যায় যে বিদেশৰ পৰা ঘূৰি অহাৰ পিছতে

জ্যোতিপ্ৰসাদ, প্ৰফুল্ল বৰুৱা আৰু ফুনু বৰুৱাই এখন 'বায়স্কোপ্' কৰাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰে। কিন্তু ইতিমধ্যে পুনৰ আইন অমান্য আন্দোলনত তিনিও জড়িত হৈ পৰা বাবে ১৯৩১ চনলৈকে কথাটো তল পৰি থাকে। ইয়াৰ ভিতৰতে জ্যোতিপ্ৰসাদে, তেওঁ শ্বিলং জেলত থকা সময়তে, লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী নাটখনিকে ছবিৰ উপযোগী কৰি লেখি উলিয়ায়।' দেশজোৰা সাম্ৰাজ্যবাদবিৰোধী জনজাগৰণৰ লগত আন্তৰিক আৰু সক্ৰিয়ভাৱে জড়িত হৈ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে সম্ভৱতঃ সমসাময়িক প্ৰেক্ষাপটত জয়মতী কুঁৱৰীৰ নীৰৱ প্ৰতিবাদী চৰিত্ৰৰ এক সাযুজ্য অনুভৱ কৰিছিল আৰু কাহিনীটোৰ বাস্তৱধৰ্মিতা আৰু ইতিহাস-সংলগ্নতাই তেওঁক আকৰ্ষণ কৰিছিল। কিয়নো, ৰাজপাট আৰু ক্ষমতাৰ ৰজাঘৰীয়া অন্তৰ্কলহৰ কাহিনী হ'লেও জয়মতীৰ ত্যাগ আৰু আত্মোৎসৰ্গত অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে এক প্ৰতিবাদী আদৰ্শৰ ইংগিত আছিল। মোৰ ধাৰণা, ফ্ৰান্স বা জাৰ্মেনীত থকা কালত জ্যোতিপ্ৰসাদে কাৰ্ল্ ড্ৰেয়াৰৰ অসাধাৰণ নিৰ্বাক চলচ্চিত্ৰ 'পেশ্যন্ অফ্ জ'ন্ অফ্ আৰ্ক' চাইছিল অথবা তাৰবিষয়ে আলোচনা পঢ়িবলৈ পাইছিল আৰু সেই অভিজ্ঞতা তেওঁৰ বাবে 'জয়মতী'ৰ প্ৰেৰণা আছিল। এনেদৰেই, 'চলচ্চিত্ৰ'ৰ কাহিনী হিচাপে 'জয়মতী'ৰ নিৰ্বাচনত আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গভীৰ কলা-চেতনা, বাস্তৱবোধ আৰু সজাগ চিন্তাৰ প্ৰতিফলন দেখিবলৈ পাওঁ।

'জয়মতী' চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে সেইসময়ত হোৱা আলোচনাসমূহ পৰস্পৰ বিপৰীতমুখী আছিল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা, গোপীনাথ বৰদলৈ আদি কেইগৰাকীমান বিশিষ্ট ব্যক্তিয়ে ছবিখনৰ উচ্ছ্বসিত প্ৰশংসা কৰিছিল। উচ্চস্তৰৰ দৃশ্যসজ্জা (setting) আৰু ৰূপসজ্জাৰ (costume and make-up) দ্বাৰা যোল্ল-সোতৰ শতিকাৰ জীৱন পুনৰ সৃষ্টি কৰাত 'জয়মতী' সফল হোৱা বুলি এওঁলোকৰ লিখনিৰ পৰা জনা যায়। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিভিন্ন পুথি-পাঁজি, পণ্ডিত-গৱেষকৰ মতামত, বিদেশী ভ্ৰমণকাৰীৰ টোকা, পুথি-চিত্ৰৰ আৰ্হি আৰু কিম্বদন্তীৰ বৰ্ণনা আদিৰ সহায়ত 'জয়মতী'ত সমসাময়িক বাস্তৱৰ সত্য-সাদৃশ্য ৰক্ষা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। তদুপৰি এইসকল লোক 'জয়মতী'ৰ অভিনেতা-অভিনেত্ৰীসকলৰ আচৰিতভাৱে স্বাভাৱিক আৰু বিশ্বাসযোগ্য অভিনয় দেখি স্তম্ভিত হৈছিল।

ইয়াৰ বিপৰীতে ৰজনীকান্ত বৰদলৈ আৰু উমেশ চন্দ্ৰ বৰুৱাই চলচ্চিত্ৰখনক কঠোৰ ভাষাত সমালোচনা কৰিছিল। বৰদলৈৰ কাহিনী সম্পৰ্কীয় আপত্তিটো আওকাণ কৰিব পাৰি, কিন্তু উমেশ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ চলচ্চিত্ৰৰ বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্কে কলাগত সচেতনতা আছিল আৰু তেওঁ কিছুমান আপত্তি যুক্তিযুক্ততাৰে উত্থাপন কৰিছিল। অৱশ্যে ১৯৩৫ চনত অসমৰ অভাৱনীয়ভাৱে পশ্চাদ্‌পট পৰিস্থিতিত নিৰ্মাণ কৰি উলিওৱা প্ৰথম অসমীয়া চলচ্চিত্ৰখনৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ কঠোৰতাক সমৰ্থন কৰিব নোৱাৰি। 'প্ৰয়োজন আৰু নিৰ্দেশৰ বিশেষ অভিজ্ঞতাৰ অভাৱত ভাৱৰীয়া-ভাৱৰীয়ানীসকলৰ ভাও বহুত সময়ত হৃদয়গ্ৰাহী হোৱা নাই'— বৰুৱাৰ এই অভিযোগ অভিনয়ৰ প্ৰথাগত ধাৰণা আৰু সমসাময়িক চলচ্চিত্ৰ-অভিনয়ৰ অভ্যস্ত সমালোচকৰ মত বুলিয়েই গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। ইয়াৰ উত্তৰ আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ লিখাতে বিচাৰি পাওঁ ঃ "মঞ্চাভিনয় হৈছে কৃত্ৰিম (artificial) আৰু চিত্ৰাভিনয় হৈছে স্বাভাৱিক (natural)। সেইদৰেই ফিল্মৰ পৰিৱেশো হ'ব লাগিব স্বাভাৱিক। কিন্তু আনকি আজিলৈকে বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী ফিল্ম্ আচল ফিল্ম্ অভিনয়ৰ শাৰীলৈ আহিব পৰা নাই। এই বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী ফিল্মবোৰে আমাৰ অসমীয়া দৰ্শকৰো সেই সাঁচতেই গঢ়ি তেনে ৰুচি সম্পন্ন কৰি পেলাইছে।... 'জয়মতী' ফিল্মখন ইংৰাজী আৰু ৰুছীয় ফিল্মৰ আচল ফিল্মীয় পৰিচালনা আৰু অভিনয়ৰে কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে। 'জয়মতী'ত অভিনয়ৰ ভংগী স্বাভাৱিক আৰু তাৰ

উপৰিও অসমীয়া কথা কোৱাৰ বিশিষ্ট ভংগী... ইত্যাদিলৈ ইয়াত সূক্ষ্মভাৱে মন দিয়া হৈছে।"

চিত্ৰনাট্য ৰচনাত অদক্ষতা আৰু অনভিজ্ঞতাৰ অভিযোগ আনি বৰুৱাই আপত্তি কৰিছে যে ইয়াৰ ঘটনা আৰু ছবিবোৰত "ক'তো এটা গভীৰতা (intensity) নাই, ক'তো এটা high pitch নাই— যেন সকলোবোৰ চিত্ৰ আহে আৰু যায়, কিন্তু দৰ্শকৰ মনত বা বুৰঞ্জীৰ ফালৰ পৰা সময় বালিত চিন থৈ যাবৰ প্ৰচেষ্টা নাই।" বুজিব পাৰি যে তেখেতে ছবিখনত dramatics বা histrionics-অৰ অভাৱ দেখি হতাশ হৈছিল আৰু ছবিখন নিৰ্জীৱ যেন অনুভৱ কৰিছিল। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰ-চিন্তাৰ নিৰ্ণায়ক বৈশিষ্ট্য আছিল বাস্তৱিকতা আৰু স্বাভাৱিকতা, নাটক নহয়; তেওঁ বাৰে বাৰে এই কথা উল্লেখ কৰিছে। আৰু সেয়ে কাহিনীয়ে দাবী নকৰা high pitch drama তেওঁ নিশ্চয় সচেতনভাৱেই পৰিহাৰ কৰিছিল। আনহাতে, বৰুৱাই ধাৰণা কৰা 'বিচক্ষণ ৰাজনীতিজ্ঞা তেজস্বিনী' জয়মতীৰ বিপৰীতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জয়মতীৰ চিত্ৰ- প্ৰতিমা আছিল 'ধৈৰ্যশীলা, অল্পভাষিণী, অসমীয়া সম্ভ্ৰান্ত বোৱাৰী'ৰ যি মৌনভাৱে, 'নিজৰ কৰ্মৰ দ্বাৰাই চৰিত্ৰবল দেখুৱাই যায়' আৰু সেয়ে তেওঁৰ 'জয়মতীয়ে ৰাজসভাত বক্তৃতা দি—, আন ঠাইত নানা ভাবপ্ৰৱণ বক্তৃতাৰে গোৰোহনি মৰা নাই।' একেদৰেই বৰুৱাই বিচৰাধৰণে গদাপাণিৰ মহত্ত্ব আৰু বীৰত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ প্ৰকাশ কৰা, জয়মতীৰ মাতৃ-সত্তাক গুৰুত্ব দিয়া, 'দৰ্শকে জয়ধ্বনি কৰি উঠা' বা হেংদাং লোৱা ৰজা গদাপাণিক superimpose কৰি দেখুওৱা আদি নাটকীয় আৰু আৱেগপূৰ্ণ দৃশ্যৰূপে নিশ্চয় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নতুন, উন্নত পৰ্যায়ৰ চলচ্চিত্ৰবোধৰ সঁহাৰি পোৱা নাছিল।

'জয়মতী' সম্পৰ্কে হোৱা সমসাময়িক চলচ্চিত্ৰ-সমালোচনা আৰু সেই সন্দৰ্ভত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিভিন্ন লিখাৰ পৰা এই কথা প্ৰতীয়মান হয় যে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ব্যৱহাৰিক দিশৰ উপৰিও চলচ্চিত্ৰ নিৰ্দেশনা আৰু অভিনয়ৰ বাস্তৱিক আৰু কলাগত দিশ সম্পৰ্কে তেওঁ সমধিক সচেতন আছিল। বীৰ-বীৰাংগনাৰ আৱেগসৰ্বস্ব আৰু নাটকীয় তৰল কাহিনীৰ লোভ বৰ্জন কৰি অসমীয়া সমাজ-জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰেক্ষাপটত তেওঁ এক সংকটকালৰ বাস্তৱ চিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিলে। চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমৰ সৃষ্টিশীল আৰু বাস্তৱানুগ প্ৰয়োগৰ ফলতে ই সম্ভৱ হৈছিল। শব্দ-গ্ৰহণ, অন্তৰ্দৃশ্যৰ আলোক-নিয়ন্ত্ৰণ, শব্দ-সংযোগ আদি ক্ষেত্ৰত হোৱা কাৰিকৰী ক্ৰটি আৰু অনৱধানতাৰ ফলত হোৱা দুটা মাৰাত্মক নিৰ্দেশনাৰ ক্ৰটিৰ বাহিৰে 'জয়মতী'ত সামগ্ৰিকভাৱে চলচ্চিত্ৰ-ধৰ্মী বাস্তৱতা অক্ষুণ্ণ আছিল। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ হ'ল 'জয়মতী'ৰ সামগ্ৰিক দৃশ্যধৰ্মী গুণ (visual quality) আৰু চলচ্চিত্ৰ-ধৰ্মী অভিনয় (cinematic acting)। কথাৰ সীমিত আৰু বাস্তৱানুগ ব্যৱহাৰ আৰু চিত্ৰভাষাৰ কল্পনাযুক্ত প্ৰয়োগৰে চলচ্চিত্ৰৰ 'চিত্ৰধৰ্মিতাক' (visual image) কি ধৰণে সমৃদ্ধ কৰিব পৰা যায় সেই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিষ্কাৰ ধাৰণা আছিল। তদুপৰি ইংৰাজী, আমেৰিকান আৰু ৰুছীয় প্ৰথম শ্ৰেণীৰ চলচ্চিত্ৰৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰা তেওঁৰ চলচ্চিত্ৰাভিনয় আৰু দৃশ্য-সজ্জাৰ জ্ঞান পৈণত হৈছিল।

মনত ৰখা ভাল যে জ্যোতিপ্ৰসাদ বিদেশত থকা কালছোৱা পাশ্চাত্ত্যৰ নিৰ্বাক চলচ্চিত্ৰৰ স্বৰ্ণযুগ। ইতিপূৰ্বে ১৯১৫ চনত গ্ৰিফিথে বিশ্বক উপহাৰ দিছে 'বাৰ্থ অফ এ নেশ্যন্'-অৰ দৰে চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ অনবদ্য উপাদান। ১৯২৫ চনত আইজেনষ্টাইনে উপহাৰ দিছে 'বেট্‌লশ্বিপ্ পটেম্‌কিন্'অৰ দৰে চলচ্চিত্ৰ-ক্লাছিক আৰু 'মণ্টাজ'ৰ দৰে চলচ্চিত্ৰৰ বুদ্ধিদীপ্ত অলংকাৰ। তদুপৰি, য়ুৰোপত তেতিয়া সক্ৰিয় হৈ আছিল পুড'ফ্‌কিন্, পাবৃষ্ট, মুৰ্‌নাউ ষ্ট্ৰ'হাইম্ আৰু চেপ্‌লিনৰ দৰে বিস্ময়কৰ প্ৰতিভা। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰ-চিন্তা এই মহান চলচ্চিত্ৰকাৰসকলৰ চলচ্চিত্ৰ-অভিজ্ঞতাই সমৃদ্ধ কৰিছিল।

কথাৰ সহায় নোলোৱাকৈ কেৱল কেমেৰাৰ অৰ্থপূৰ্ণ ব্যৱহাৰেৰে ৰূপায়ণ কৰা 'জয়মতী'ৰ বিভিন্ন কলাধৰ্মী চিকুৱেন্সৰ বিষয়ে প্ৰখ্যাত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা পদুম বৰুৱাই উল্লেখ কৰিছে। কেমেৰাৰ শুদ্ধ, যুক্তিযুক্ত দৃষ্টিকোণ, ক্ল'জ-আপ্, টিলট্-আপ্, পেনিং, ট্ৰাকিং আৰু ফে'ড্, ডিজ'ল্‌ভ্, চুপাৰ্-ইম্প'জিশ্যন্ আদিৰ শিল্পসন্মত, ব্যাকৰণ-সমৰ্থিত ব্যৱহাৰেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে দৃশ্যসমূহৰ সাৰ্থক চলচ্চিত্ৰধৰ্মী উপস্থাপন সম্ভৱ কৰি তুলিছিল। ড° হীৰেন গোহাঁয়ে জয়মতী ৰাজসভালৈ যোৱা দৃশ্যৰ আৱহত বিয়ানামৰ সুৰৰ সফল ব্যৱহাৰ আৰু জেৰেঙাপথাৰত জয়মতীৰ ওপৰত কৰা চাউদাঙৰ নিৰ্মম শাস্তিৰ স্বয়ংক্ৰিয় প্ৰতিবাদ ৰূপে এগৰাকী বৃদ্ধাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াৰ দৃশ্যায়ণৰ মনোগ্ৰাহী বিশ্লেষণ আগবঢ়াইছে। প্ৰথমৰ দৃশ্যটিত সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নকৰাকৈ কেমেৰাৰ বাংময় দৃষ্টিৰে দেখুওৱা হৈছে আহত-সন্মানক চেপি ৰাখি গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণভাৱে সম্ভ্ৰান্ত ঘৰৰ বোৱাৰী জয়মতী ৰাজ-আদেশত ৰাজসভালৈ যাবলৈ ওলাইছে আৰু কেইগৰাকীমান বৃদ্ধাই চকুলো টুকি বেদনাময় অন্তৰেৰে তেওঁক বিদায় দিছে; আৱহত সেইসময়ত বাজিছে কইনা উলিয়াই দিয়া বিয়া নামৰ অৰ্থবহ কৰুণ সুৰ। চলচ্চিত্ৰৰ দৃশ্যধৰ্মী ভাষাৰ দিশৰ পৰা ই এক অতিশয় সংযত, সংবেদনশীল, অন্তৰ্ভেদী দৃশ্য-সংৰচনা। পিছৰটি দৃশ্যত বৃদ্ধাগৰাকীৰ স্বয়ংক্ৰিয় ক্ৰুদ্ধ, প্ৰতিবাদী আচৰণৰ মাজেদি উপস্থিত মূক জনসাধাৰণৰ সামূহিক নিৰুদ্ধ অৱচেতনাৰ বিস্ময়কৰ পৰিস্ফুটন ঘটিছে। সেইদৰে, নগাপাহাৰত ডালিমী আৰু গদাপাণিৰ আন্তৰিক কথোপকথনৰ দৃশ্যত মিড্-শ্বট্ আৰু ক্ল'জ-আপ্ৰ শ্বটৰ ব্যাকৰণসন্মত ব্যৱহাৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিপক্ক চলচ্চিত্ৰ-চিন্তাৰ আভাস পোৱা যায়। গদাপাণিৰ নগাপাহাৰৰ পৰা বিদায় গ্ৰহণৰ দৃশ্যত দেখা যায় ডালিমীয়ে গদাপাণিক বিদায় দিছে আৰু গদাপাণিয়ে পাহাৰীয়া বাটেৰে ভৈয়ামলৈ খোজ লৈছে। মুহূৰ্ততে, চলচ্চিত্ৰৰ ভাষাই প্ৰাণ পাই উঠে, কেমেৰাই গদাপাণিক এৰি ডালিমীক তুলি ধৰে; কিয়নো চলচ্চিত্ৰকাৰৰ বাবে ডালিমী-গদাপাণিৰ এই ট্ৰেজিক উপকাহিনীত সেই মুহূৰ্তত গদাপাণিৰ চৰিত্ৰই সংগতি হেৰুৱায়। কেমেৰাৰ দৃষ্টিত গুৰুত্ব লাভ কৰে নিৰুপায়ভাৱে পৰিত্যক্তা ডালিমীৰ কৰুণ চৰিত্ৰই, যি পটভূমিৰ পৰা ক্ৰমে ধীৰে ধীৰে অপসৃয়মান হৈ গৈ থাকে আৰু এটা সময়ত পাহাৰৰ হাবিৰ মাজত হেৰাই যায়। ই এক হৃদয়ভেদী দৃশ্য। ডালিমী দৃশ্যপটৰ পৰাই নহয়, কাহিনীৰ বুকুৰ পৰা, পদাপাণিৰ জীৱনৰ পৰা চিৰকালৰ বাবে নিঃশব্দে অন্তৰ্হিত হৈ যায়। সেউতী আৰু দিলিহীয়াল ফুকনৰ অভিসাৰৰ দৃশ্যতো দেখা যায় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কেমেৰাৰ বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ব্যৱহাৰেৰে সৃষ্টি কৰা ৰসগ্ৰাসী চিত্ৰভাষা ঃ সেউতী নাৰীৰ নহয় পুৰুষৰ সাজত আৰু কেমেৰায়ো পেন্ কৰি ধৰে পুখুৰীত জিলিকা তেওঁৰ ওলোটাকৈ গৈ থকা প্ৰতিবিম্বক আৰু এই সৰস অৰ্থপূৰ্ণ শ্বটটো শেষ হয় সেউতী গৈ পুখুৰীৰ মূৰত দিলিহীয়াল ফুকনক লগ পোৱাৰ মুহূৰ্তত য'ত কেমেৰাৰ এটা টিল্ট্ আপ্ শ্বটত ফ্ৰে'মত ধৰা পৰে দুয়ো স্বাভাৱিকভাৱে থিয় হৈ থকা অৱস্থাত। এই সূক্ষ্ম, মনোজ্ঞ কামবিলাকত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰ-প্ৰতিভাৰ জিলিঙনি ৰৈ গৈছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দ্বিতীয়খন চলচ্চিত্ৰ 'ইন্দ্ৰমালতী'ৰ কথা আমি আওকাণ কৰিব পাৰো; এইখন ছবি দুৰ্ভাগ্যবশতঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰেৰণাৰ ফল নহয়। 'জয়মতী'ৰ প্ৰতি অসমীয়া দৰ্শকৰ কুণ্ঠিত সঁহাৰি, অযুক্তিকৰভাৱে কঠোৰ সমালোচনা, আৰু 'জয়মতী'ৰ ধাৰৰ বোজাই তেওঁক হতাশ আৰু ভগ্নমনোৰথ কৰিছিল। চাৰিবছৰৰ পিছত ১৯৩৯ চনত তেওঁ অতি কটকিনকৈ একান্ত সাধাৰণভাৱে মাত্ৰ ২০,০০০ টকাৰে 'ইন্দ্ৰমালতী' নিৰ্মাণ কৰে। ছবিখনৰ কলাগত সাফল্য শূন্য হ'লেও ই তেওঁৰ ধাৰৰ বোজা বহু পৰিমাণে লাঘৱ কৰাত সহায় কৰে।

'জয়মতী' সম্পৰ্কে সেইসময়ত হোৱা আলোচনা আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আত্মপক্ষ সমৰ্থনত

লিখা প্ৰবন্ধ আৰু 'জয়মতী'ৰ আন্তঃসাক্ষ্যৰ পৰা এই কথা বুজা যায় যে ছবিখনিৰ নিৰ্মাণ এক যান্ত্ৰিক, আন্তৰিকতাবিহীন চমক সৃষ্টিৰ বাবে কৰা চখৰ প্ৰচেষ্টা নাছিল। ই আছিল এক সৎ শিল্পীৰ গভীৰ কলা-চেতনা, সজাগ চিন্তা আৰু জাতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰতি নিষ্ঠাপূৰ্ণ সেবাৰ প্ৰকাশ।

'অসমৰ ফিল্ম শিল্প' আৰু 'অসমীয়া ফিল্ম শিল্প গঢ়াত অসমীয়া দৰ্শকৰ দায়িত্ব' নামৰ দুটা গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰবন্ধত বিদেশৰ আৰু ভাৰতৰ চলচ্চিত্ৰজগতৰ প্ৰেক্ষাপটত অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ শিল্পৰ কঠিন সমস্যাসমূহ জ্যোতিপ্ৰসাদে চিহ্নিত কৰিছিল আৰু এই সমস্যাসমূহ সত্ত্বেও কিদৰে অসমীয়া সংস্কৃতি আৰু সমাজৰ পৰিত্ৰাণৰ অপৰিহাৰ্য স্বাৰ্থতে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ শিল্পক গঢ়ি তুলিব লাগিব তাৰ দূৰদৰ্শী পথ-নিৰ্দেশনা দিছিল।

তেওঁ দেখুৱাইছিল যে বিভিন্ন কাৰণে বিদেশৰ তুলনাত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ শিল্প অতি দুৰ্বল হৈ আছে; কিন্তু তত্ৰাচ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ শিল্পক অধিক শক্তিশালী কৰি গঢ়ি তুলিবই লাগিব, কাৰণ তাৰ অবিহনে 'বিদেশী ফিল্মৰ টকা শোহা অভিযান বন্ধ কৰিব নোৱাৰি।' তেওঁ এইটোও অনুভৱ কৰিছিল যে অসমত চলচ্চিত্ৰ-শিল্প গঢ়ি তুলিবলৈ প্ৰয়োজনীয় সমল-সঁজুলিৰ অভাৱ, কিন্তু 'অসমত ফিল্ম শিল্প এটা গঢ়ি নুতুলিলেও অসমীয়াৰ পৰিত্ৰাণ নাই।' অভিনেতা আৰু, বিশেষকৈ অভিনেত্ৰীৰ অভাৱ, চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাণৰ লগত জড়িত বিভিন্ন কলা-কুশলী আৰু কাৰিকৰী-কৰ্মীৰ অভাৱ, সম্পূৰ্ণ ষ্টুডিঅ'ৰ অভাৱ আৰু সৰ্বোপৰি, চিনেমা চোৱা ৰাইজৰ অভাৱ ইত্যাদি এশ-এবুৰি প্ৰায় অনতিক্ৰম্য বাধাৰ বাবে 'অসমীয়া ফিল্ম-শিল্পৰ ভৱিষ্যৎ নায়েই' বুলি উপলব্ধি কৰিও তেওঁ কৈছিল যে তথাপি অসমীয়াই অসমীয়া ফিল্ম উলিয়াব নোৱাৰিলে অসমীয়াৰ ৰক্ষা নাই, কিয়নো ইয়াৰ অবিহনে অসমীয়াই অসমীয়াৰ 'সুকীয়া সভ্যতা, কৃষ্টি, সংগীত, ভাষা আৰু সামাজিক আদৰ্শক নিৰাপদে ৰাখিব নোৱাৰিব।' তেওঁৰ মতে বিদেশী ফিল্মে বিদেশী সভ্যতা আৰু কৃষ্টিৰ আদৰ্শৰে 'অসমীয়াক নিজত্বৰ পৰা অতি বেগেৰে আৰু নিজকে প্ৰতিৰোধ কৰিব নোৱাৰাকৈ আৰু অজানিতভাৱে আঁতৰাই লৈ যাবগৈ।' বিশেষকৈ স্কুল-কলেজৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ ওপৰত চলচ্চিত্ৰৰ দুৰ্দান্ত প্ৰভাৱে অসমীয়া যুৱ প্ৰজন্মক সোনকালেই বিজতৰীয়া কৰি পেলাব; 'আনকি, অসমীয়াৰ নিজস্ব চিন্তাধাৰাও সময়ত ই পৰিবৰ্তন কৰি দিবগৈ।' তেওঁ সেয়ে এনেকৈয়ে ভাবিছিল যে বিদেশী ফিল্মৰ পৰা আত্মৰক্ষা কৰিবলৈ হ'লে অসমীয়া মানুহে লোকচান ভৰি হ'লেও ফিল্ম উলিয়াই গৈ থাকিব লাগিব। অসমীয়া ছোৱালীক ফিল্ম অভিনয়ৰ বাবে উৎসাহ দিয়া, মৰম আৰু সহানুভূতিৰে চাই অসমীয়া ছবিক উৎসাহ দিয়া, 'বিদেশী হল'ত অসমীয়া ছবিৰ প্ৰদৰ্শন বাধ্যতামূলক কৰা, অসমত এটি ষ্টুডিঅ' নিৰ্মাণ কৰা, অংশ ক্ৰয় কৰি অসমীয়া ফিল্ম প্ৰতিষ্ঠান গঢ়ি তোলা, অসমীয়া ব্যৱসায়ীয়ে প্ৰেক্ষাগৃহ নিৰ্মাণ কৰা আদি আজিৰ অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগৰ স্বাস্থ্য মেৰামতিৰ বাবে অতি প্ৰাসংগিক বিধান কিছু জ্যোতিপ্ৰসাদে তেতিয়াই আগবঢ়াই গৈছিল।

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ এনে আন্তৰিক উদ্বেগৰ (concern) পৰা বুজা যায় যে দুখনমান চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি কেবল সৃষ্টিৰে তাগিদা পূৰণ কৰা শিল্পী তেওঁ নাছিল। চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ তেওঁৰ অন্তৰ্নিহিত সৃষ্টি-প্ৰেৰণাৰ দ্বাৰা উৎসাৰিত এক গভীৰ সংস্কৃতি-সাধনা আছিল আৰু তাৰ মাজত অসমীয়া সমাজ আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰতি দায়িত্বশীল এক জাতীয়-চেতনাই প্ৰতিফলিত হৈছিল। চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টা হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসম্পূৰ্ণ প্ৰতিশ্ৰুতি সত্ত্বেও ইয়াতে তেওঁৰ গুৰুত্ব আৰু মহত্ত্ব। ❐

ড° বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্তৰ সৈতে কথোপকথন

প্ৰসংগ— জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তা

আমি আজি আপোনাৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ সংস্কৃতি, সম্পৰ্কীয় ধ্যান-ধাৰণাৰ বিষয়ে কিছু কথা পাতিবলৈ আহিছো। প্ৰথমেই আপোনাক সুধিব খুজিছো— জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ দৃষ্টিতনো সংস্কৃতি মানে কি আছিল?

বীঃ দঃ প্ৰথমতে সংস্কৃতি অভিধাটোৰ বিষয়ে কিছু কথা কৈ ল'লে ভাল হ'ব ছাগে। সংস্কৃতি আৰু কৃষ্টি দুটা শব্দ চলি আছে। বহুতৰে ধাৰণা-কৃষ্টি আৰু সংস্কৃতি বেলেগ বেলেগ বস্তু। এই দুয়োটা শব্দই ইংৰাজী culture শব্দৰ সমাৰ্থক হিচাপে ব্যৱহাৰ হয়। কৃষ্টি শব্দটো এসময়ত প্ৰচলন হৈছিল আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণুৰাভাইও তাক ব্যৱহাৰ কৰিছিল 'নতুন দিনৰ কৃষ্টি', 'অসমীয়া কৃষ্টি' আদি। পিছলৈ কিন্তু সংস্কৃতি শব্দটো বেছিকৈ প্ৰচলন হ'ল আৰু জনপ্ৰিয়ও হ'ল। শব্দ দুটা আচলতে সুকীয়া সুকীয়া অৰ্থবহ শব্দ নহয়। Culture শব্দটো আহিছে লেটিন kol বোলা এটা মূলৰ পৰা যাৰ অৰ্থ মাটি চহ কৰা আৰু কৃষ্টি শব্দটোও কৃষ্ ধাতুৰ পৰা অহা, কৃষ্ মানেও মাটি চহ কৰা। গতিকে মূল কথাটো হ'ল প্ৰথমে শস্য ভূমি কৰ্ষণ, তাৰ পাছলৈ মনোভূমি কৰ্ষণ। পাছলৈ মনোভূমি কৰ্ষণৰ ওপৰত জোৰটো বেছি হ'ল। বহু সময়ত মানুহে ভাবিবলৈ টান পায় - খেতিয়কে খেতি কৰে, তাৰ লগত সংস্কৃতি বা কৃষ্টিৰ কি সম্পৰ্ক। কিন্তু মূলতঃ সংস্কৃতিৰ তাতেই আৰম্ভ। মনৰ কৰ্ষণৰ পৰা আৰম্ভ কৰি খাদ্য উৎপাদন, বস্ত্ৰ প্ৰস্তুত, গৃহনিৰ্মাণ সকলোখিনি সংস্কৃতিৰ ভিতৰুৱা।

এতিয়া, জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতি সম্পৰ্কে কি কৈছিল? আমি সাধাৰণতে সংস্কৃতিক নৃত্য, গীত, বাদ্য, নাট্য, ভাস্কৰ্য, চিত্ৰ আদিৰ লগত জড়িত কৰো। হয়, এইখিনি নিশ্চয় সংস্কৃতিৰ সম্পদ। কিন্তু এটা কথা, জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতিৰ সম্পৰ্কে কৈছে সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ বুলি। সেইটো আমি ক'ব পাৰো পৰিশীলন। ক্ৰমে ক্ৰমে পৰিশীলিত হৈ যোৱা। তেওঁ কিন্তু লগতে কৈছে সংস্কৃতিৰ দুটা ভাগ; এটা হ'ল বাহিৰৰ ভাগ আৰু আনটো হ'ল ভিতৰৰ ভাগ আৰু তাৰবাবে দুটা শব্দই ব্যৱহাৰ কৰিছে- বৰ্হিসংস্কৃতি আৰু অন্তৰসংস্কৃতি। যিখিনি আমি এইমাত্ৰ উল্লেখ কৰিলো- সেইখিনি হ'ল সুকুমাৰ কলা। সেইখিনিয়েই কেৱল সংস্কৃতি নহয়, সংস্কৃতি কেৱল তাতেই নাথাকে। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাত সুকুমাৰ কলা সংস্কৃতিৰ বাহিৰভাগৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ। কথাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। আকৌ কৈছে- আমি বাস্তৱ জীৱনৰ সকলো আহিলাতে সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ কৰাৰ লগে লগে আমাৰ মন আৰু হৃদয়ৰ পুণতো সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ কৰো। এই বাহিৰ আৰু ভিতৰ দুয়োৰে উৎকৰ্ষণ আৰু তাত সৌন্দৰ্য প্ৰয়োগ হ'লেই মানুহৰ সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰকাশ হয়। লগতে একাংশৰ সাৱধানবাণী- এজন মানুহ যদি সুকুমাৰ কলা সৃষ্টিত অভিনৱ

সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিব পৰা হৈও মানুহৰ সৈতে ব্যৱহাৰত, সম্বন্ধত মানসিক সৌন্দৰ্যৰ প্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে, তেন্তে নিশ্চয়- সেই মানুহজনৰ সংস্কৃতিক অসম্পূৰ্ণ বুলিব লাগিব। কথাখিনি আমাৰ কাৰণে এতিয়াও অত্যন্ত তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। তেওঁ অন্তৰসংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত জোৰ দিছে, মানুহৰ মনৰ বিকাশৰ ওপৰত। বিশেষকৈ তাৰ এটা সামাজিক দিশ আছে। সেয়ে সংস্কৃতিৰ শ্ৰেষ্ঠ সাধক বুলি যাক যাক কৈছে, সেইসকলৰ ভিতৰত কাৰ কাৰ নাম আছে? তাত আছে যীশু, মহম্মদ, কাৰ্লমাৰ্ক্স, ৰবীন্দ্ৰনাথ, শংকৰদেৱৰ নাম। ৰবীন্দ্ৰনাথ, শঙ্কৰদেৱ দুয়োৰে বৰ্হিসংস্কৃতি অন্তৰ সংস্কৃতি উভয়তে অবদান। স্বাভাৱিকতে ৰবীন্দ্ৰনাথতকৈও শংকৰদেৱৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আনুগত্য, মই ক'ম, বহু বেছি আছিল। এই যে গান্ধীৰ কথা কৈছে, যীশু বা লেনিন এইসকলৰ চিত্ৰ-গীত আদিৰ লগত কিমান সম্পৰ্ক নাজানো, কিবা হয়তো আছিল। গান্ধীয়েও ৰোমাৰোঁলাৰ তালৈ যাওঁতে Western Classical Music শুনিছিল। কিন্তু তেওঁলোকক আমি সংগীত, চিত্ৰ বা ভাস্কৰ্যত দিয়া অৱদানৰ কাৰণে মনত ৰখা নাই, ৰাখিছো সমাজখন সুন্দৰ কৰিবলৈ কৰা প্ৰচেষ্টাৰ কাৰণে। মোৰ ধাৰণা, জ্যোতিপ্ৰসাদে আমাৰ কাৰণে এইটো বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা কৈ গৈছে। সংস্কৃতিৰ দুটা দিশ— এটা বাহিৰৰ আৰু আনটো ভিতৰৰ, লগতে আৰু সামাজিক উত্তৰণ। তেওঁৰ সংস্কৃতি সাধকসকলে প্ৰত্যেকেই সেই চেষ্টাই কৰিছে— কেতিয়াবা হয়তো ধৰ্মৰ মাজেৰে কৰিছে, কেতিয়াবা নতুন এটা তত্ত্বৰ মাজেদি— মাৰ্ক্সে যেনেকৈ, কিন্তু শেষ কথাটো হ'ল— মানৱ কল্যাণ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তাত সেই কথাটোৱেই বোধহয় লুকাই আছিল।

এই বিষয়ে আৰু কিবা সুধিবা নেকি?

আমি ঃ- আপুনি বৰ্হিসংস্কৃতি আৰু অন্তৰসংস্কৃতিৰ কথা কৈছে - অন্তৰ সংস্কৃতিৰ ধাৰণাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনলৈ ক'ৰ পৰা আহিবলৈ পালে?

বীঃ দ ঃ- যদি উৎস বিচাৰিবৰ কথা আহে, পোনপটীয়াকৈ ক'বলৈ টান। যিসকল চিন্তাৰ মৌলিকতা থকা ব্যক্তি, সেইসকলে মূল কিছু ধাৰণা হয়তো পূৰ্বসূৰীসকলৰ পৰা পায়। তাৰ লগতে নিজৰ মৌলিকতাওতো যোগ হৈ যায়। মই কেইবা ক্ষেত্ৰত দেখিছো যে জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা বহু কথা ahead of time.

আমি ঃ- মানে আমি সুধিব খুজিছিলো— খ্ৰীষ্ট, বুদ্ধ, ৰবীন্দ্ৰনাথ, অৰবিন্দ— এই সকলৰ দ্বাৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ কেনেদৰে প্ৰভাৱিত আছিল?

বীঃ দঃ- জ্যোতিপ্ৰসাদ যে গান্ধীৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত আছিল, সেইটো দেখা কথা। তেওঁ শংকৰদেৱৰ মহাভক্ত (মই ধৰ্মীয় অৰ্থত কোৱা নাই)। এইসকলৰ যি message, বাৰ্ত্তা, সেইখিনি জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় পাইছিল আৰু ইয়াৰ পৰাই নিজৰ ধ্যান-ধাৰণা ক্ৰমে ক্ৰমে বিকশাই তুলিছিল। পাছলৈ আমি জানো, মাৰ্ক্সৰ দ্বাৰাও কিছু প্ৰভাৱিত হৈছিল। আকৌ এটা কথা কওঁ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্যান-ধাৰণা স্থবিৰ হৈও থকা নাই। কিন্তু সংস্কৃতি সম্পৰ্কে মৌলিক চিন্তাখিনি বোধকৰো পৰিবৰ্ত্তন্ হোৱা নাই।

আমি ঃ- জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিয়ালটো আছিল চাহ বাগিচাৰ মালিক পৰিয়াল। তেওঁলোকে মৌজাও চলাইছিল। ব্যৱসায়-বাণিজ্যৰ ক্ষেত্ৰত আমি তেওঁলোকৰ মাজত এটা বুৰ্জোৱা উদ্যম দেখা পাওঁ। হৰিবিলাসৰ পৰা চন্দ্ৰকুমাৰলৈ এক বৌদ্ধিক বাতাৱৰণো আছিল। এনেকুৱা বিভিন্ন

সুঁতিৰ সংস্পৰ্শত জ্যোতিপ্ৰসাদে পাৰিবাৰিকভাৱে কেনেকুৱা সাংস্কৃতিক উত্তৰাধিকাৰ লাভ কৰিছিল?

বীঃ দঃ- 'বুৰ্জোৱা' শব্দটোক লৈ মোৰ অলপ খুদুবনি আছে - শব্দটো মই পৰিহাৰ কৰিম। কিন্তু এটা কথা ঠিক, এখেতসকল ধনী সম্প্ৰদায়ৰ লোক। পূৰ্বপুৰুষ যেতিয়া আহিছে ব্যৱসায়-বাণিজ্যৰ কাৰণে আহিছে। গতিকে ধনী হোৱাৰ উদ্দেশ্যটো নিশ্চয় আছিল। এই খিনিতে এটা কথা ক'ব পাৰি, বহুসময়ত তেওঁলোকক কোৱা হয় 'মাৰোৱাৰী' । এই 'মাৰোৱাৰী' হ'ল এটা mentality— ব্যৱসায়-বাণিজ্য কৰি মুনাফা আহৰণ কৰাৰ মানসিকতা। তাৰ নিশ্চয় বহুত সুফলো আছে। প্ৰথমতে তেওঁলোক আহোঁতে নিশ্চয় তেনেকুৱা এটা মানসিকতাই কাম কৰিছিল। পাছলৈ সেইটো কিন্তু প্ৰধান হৈ থকা নাই। এটা ডাঙৰ কথা হ'ল - তেওঁলোকে মৌজা চলাইছিল। ধনৰ লেনদেনৰ পৰা মাটিৰ লেনদেনলৈ যে আহিল, এইটো বৰ ডাঙৰ কথা হৈছিল। মৌজা চলোৱা মানে মাটিৰ লগত সম্পৰ্ক , মাটিৰ লগত সম্পৰ্ক মানেই মানুহৰ লগত সম্পৰ্ক। তদুপৰি অসমীয়া জীয়ৰী বিয়া কৰোৱাৰ পৰা বৈষ্ণৱ গুৰুত শৰণ লোৱালৈকে, তেওঁলোকৰ থলুৱা সংস্কৃতিৰ লগত জীণ যোৱাৰ প্ৰক্ৰিয়া এইবোৰৰ মাজেদিয়েই আৰম্ভ হৈছিল। চাহবাগিচাৰ মালিক হিচাপে নিশ্চয় ধনী মানুহ। এটা আভিজাত্য , নব্য-আভিজাত্য বুলি মই ক'ম, secular ধৰণৰ আভিজাত্য আছিল, যিটো ৰাজকীয় পদবীৰ লগতো জড়িত নহয় - সেই ধৰণৰ এটা আভিজাত্য চাহবাগিচাৰ মালিকসকলৰ মাজত দেখা গৈছিল, আগৰৱালা পৰিয়ালতো সেইটো আছিল। কিন্তু থকাৰ অৰ্থ এইটো নহয় যে তেওঁলোক সাধাৰণ মানুহৰ পৰা বিচ্ছিন্ন আছিল।

আমি ঃ- ৰাজস্থানী সংস্কৃতিৰ কোনো অৱশেষ...

বীঃ দঃ- থাকিব পাৰে। আমাৰ কাৰোবাৰ পূৰ্বপুৰুষ বোলে বংগদেশৰ পৰা আহিছে, কাৰোবাৰ অন্য ক'ৰবাৰ পৰা। তাৰ দুটা-এটা অৱশেষ বৈ যোৱা অস্বাভাৱিক নহয়। কিন্তু সেইখিনি লৈয়েই আমি অসমীয়া। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিয়ালত ৰাজস্থানী কিবা বৈ যোৱাৰ একমাত্ৰ চিন মই পাওঁ সেই 'পকী'ত। আমাৰ ইয়াত তেনেকুৱা পকী দালান আগতে নাছিলে। সেয়ে পকা ঘৰটো সাজোতে তেওঁলোকে অলপ ৰাজস্থানী আৰ্হিত কৰিছে। কাৰণ আমাৰ ইয়াত তলাতল ঘৰ, ৰংঘৰৰ বাহিৰে তেনেকুৱা আৰ্হি এটা নাছিলে। সেইটোৰ বাহিৰে মই নাভাবো কিবা ৰাজস্থানী বৈশিষ্ট্য তেওঁলোকৰ জীৱনধাৰাত আছিলে। এটা সময়ত গুপ্ত উপাধিটো লিখিছিলে— পাছত সেইটোও নিলিখা হ'ল। কাৰণ তেওঁলোক নিজেই convinced হৈছিল যে আগৰৱালা পৰিয়াল অসমীয়া পৰিয়াল। তাৰপাছতো তেওঁলোকৰ পূৰ্বৰ ৰাজস্থানী সম্পৰ্কৰ কথা কৈ থাকিলে সেইটো সেই পৰিয়ালৰ প্ৰতি অন্যায় হ'ব আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদে 'আমাৰ অসমীয়া', 'আমি অসমীয়াবিলাকে' এইদৰে কোৱাৰ বাহিৰে কিবা কথা কৈছে জানো? কেতিয়াবা হয়তো ধেমালি কৰি কাৰোবাক 'মাৰোৱাৰী' বুলি জোকাইছেও। গতিকে জোৰ কৰি তেওঁলোকৰ গাত ৰাজস্থানীত্ব আৰোপ কৰিলে আমি নিজকে অপমান কৰা যেন হয়।*

আমি ঃ- চাহবাগিচাৰ লগত জড়িত হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰত চাহবাগিচাৰ জনগোষ্ঠীসমূহৰ সংস্কৃতিৰ কিবা প্ৰভাৱ পৰিছিল নেকি?

বীঃ দঃ- চাহবাগিচাৰ মালিকসকল প্ৰথমে আছিল ব্ৰিটিছ। গতিকে চাহবাগিচাৰ

---

* জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জী সত্যশ্ৰী দাসে জনাইছে যে জ্যেষ্ঠ দেউতাকে বিভিন্ন ৰাজস্থানী ৰন্ধন সুলৰীকে ৰাখিব জানিছিল — সম্পাদক

মালিকপক্ষৰ লগত বিসকল যুক্ত আছিল, সেইসকলৰ নব্য-অভিজাত সংস্কৃতিও আছিল ইউৰোপীয় আৰ্হিৰ। গতিকে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিয়ালটোতো তেনে ধৰণৰ কিছু প্ৰভাৱ থাকিব পাৰে। আৰু এটা কথা । যদি ধৰা হয়, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দেউতাকে বেহেলা বজাইছিল আৰু বেহেলাখন পশ্চিমীয়া (অৱশ্যে বেহেলা এতিয়া আৰু পশ্চিমীয়া হৈ থকা নাই, বেহেলা ভাৰতীয় হৈ গৈছে)। তেনেকৈ অৰ্গেন তেওঁলোকৰ ঘৰত আছিল। অৰ্গেন পশ্চিমীয়া বাদ্য। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দেউতাকে অৰ্গেনত কি বজাইছিল? আমি পাওঁ, কীৰ্তনৰ অমুক সুৰটো। সেইটো মই প্ৰতীকী বুলি ভাবিব খোজো। পাশ্চাত্য সংস্কৃতিৰ বস্তু এটা হয়তো আহি গৈছে। কিন্তু অন্ধ অনুকৰণ নহয়, সেইটোক গ্ৰহণ কৰিও থলুৱা বৈশিষ্ট্যৰে নিজৰ কৰি ল'ব লাগে— এই বোধটোৱে নিশ্চয় কাম কৰিছিল। চাহ জনগোষ্ঠীৰ নৃত্য, গীত আদিৰ কথা কোৱা যায়, সেইধৰণৰ প্ৰভাৱ তেওঁৰ সৃষ্টিত বিশেষ সোমাইছে বুলি প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। তেওঁৰ যে 'সেউজীয়া' বুলি এটা গীত আছে, তাত মালিকপক্ষৰ হৈও ('লাখো লাখ টকাৰে মোকে নাটে') তেওঁ কৈছে— তহঁতেই মুকুতা ফলাইছ আৰু তাৰেই আমি এইখিনি ধন-সম্পত্তি কৰিছো— এই কথাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এটা statement. গীতটোত এবাৰ কথা আছে— ভাটী দেশৰে কুলি ছোৱালী অ'- বহুতে আজিকালি আপত্তি কৰে— কিন্তু এইটো এটা statement, ভাটী দেশৰ পৰা অহাটো হয়, আৰু কুলি শব্দটো আজিও চলে, labourer অৰ্থত, শ্ৰমিক অৰ্থত। আৰু মাতাল বনুৱা কবিতাটো, তাত হয়তো তেওঁলোকৰ ভাষাৰ কিবা কিবি আহিছে। কিন্তু ঝুমুইৰ সুৰ বা নৃত্যছন্দ - তেনে কিবা অহা যেন মোৰ লগা নাই, অন্ততঃ মই যিখিনিৰ লগত পৰিচিত। কিন্তু অসমীয়াৰ সংজ্ঞাত চাহবাগিচাৰ বনুৱা আদি তেওঁলোককো অসমীয়াৰ ভিতৰত সামৰি লৈছে। গতিকে দুটা কথা— ব্যক্তিগতভাৱে মালিক হৈও তেওঁলোকৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদ সহানুভূতিশীল আছিল আৰু সামাজিকভাৱে, তেওঁলোকক অসমীয়া জাতি গঠন প্ৰক্ৰিয়াৰ অংশীদাৰ কৰি লৈছিল।

আমি ঃ- জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়ত অসমত লোকসংস্কৃতিৰ চৰ্চা আৰু অধ্যয়নৰ পৰিৱেশ এটা গঢ়ি উঠিছিল নেকি? জনগণৰ মাজত লোকসংস্কৃতি কি অৱস্থাত আৰু কেনেদৰে সজীৱ হৈ আছিল? সেইসময়ত তেজপুৰৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত লোকসংস্কৃতিৰ কেনেবোৰ দিশ প্ৰভাৱশালী হৈ আছিল?

বীঃ দঃ- ইয়াত কেইবাটাও প্ৰসংগ জড়িত হৈ আছে। লোকসংস্কৃতিৰ চৰ্চা বোলোতে কি বুজা গৈছে? লোকসংস্কৃতিৰ উপাদান - সি এটা বস্তু, আৰু লোকসংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন— যি আন এটা বস্তু। বিহু নচাজনে লোক সংস্কৃতিৰ চৰ্চা কৰা বুলি আমি কম। কিন্তু তেওঁৰ সেই চৰ্চা বিদ্যায়তনিক নহয়। গতিকে চৰ্চা সদায় চলি আছে - লোকসংস্কৃতি জীয়াই আছে মানুহৰ মাজতেই। কেতিয়াবা হয়তো কোনোবাটোৰ বিকৃতি ঘটিছে, যেনেকৈ আমি কৈছো বিহুৰ আজি বিকৃতি ঘটিছে আধুনিকীকৰণৰ ফলত আন আন পৰিৱৰ্তনো ঘটিছে। কিন্তু কিবা একধৰণে চৰ্চা চলি আছে। কিন্তু লোকসংস্কৃতিৰ অধ্যয়নটো বেলেগ এটা কথা। সেইকাৰণে ইংৰাজীত আমি দুটা বেলেগ শব্দ ব্যৱহাৰ কৰো— Folklore, the material— লোক-সাহিত্য, লোকগীত আৰু নৃত্য, লোক কলা ইত্যাদি ইত্যাদি। আৰু Folkloristics আছে যেতিয়া এইবিলাকক লৈকিয়া অধ্যয়ন কৰা হয়। এই অধ্যয়ন কেতিয়াৰ পৰা হৈছে? ১৮১২ চনত অধ্যয়ন আৰম্ভ

হয় বুলি কোৱা হয়— কাৰণ এই বছৰতে জাৰ্মানীৰ গ্ৰিম ভ্ৰাতৃদ্বয়ৰ সাধুকথাৰ সংকলনটো ওলাইছিল। তেতিয়ালৈকে Folklore শব্দটো অহাই নাই, Folklore শব্দ আহে ১৮৪৬ চনত। আমাৰ ইয়াত সেই বছৰতে অৰুনোদই প্ৰকাশ হৈছে— ইয়াতেই কিন্তু লোকসংস্কৃতিৰ সমলবিলাকৰ বিষয়ে আছে। খ্ৰীষ্টান mythology ৰ আখ্যানবিলাক আছে, কোনোবা জাতিৰ বিষয়ে দিছে, অমুকৰ সাধু তমুকৰ সাধু বুলি দিছে— তেওঁলোকে হয়তো তেতিয়ালৈকে ইমান সচেতনভাৱে কৰা নাই। কিন্তু লোকসংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন আৰম্ভ হোৱা বুলি ক'ব পাৰি। ওঁ, এটা বৰ ডাঙৰ কথা—অৰুনোদইৰ কেইটামান সংখ্যাত অসমীয়া সাথঁৰ কিছুমান প্ৰকাশ হৈছিল। তাৰপিছতে আহিল জোনাকী যুগ। তেতিয়া একধৰণৰ আত্মচেতনা আহি গৈছে, ৰেনেচাঁ বুলি ক'ব পাৰি। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ বৈশিষ্ট্যটো প্ৰমাণ কৰিবৰ কাৰণে লোকসংস্কৃতিৰ শিপাডাল বিচৰা আৰম্ভ হ'ল। বেজবৰুৱাই সাধুকথাৰ সংগ্ৰহ উলিয়াইছে , বেজবৰুৱাই, চন্দ্ৰকুমাৰেও মালিতা লেখিছে— মূল মালিতাৰ আৰ্হিত। ৰজনীকান্ত বৰদলৈৰ প্ৰতিখন উপন্যাসতে দেখা গৈছে লোকসংস্কৃতিৰ সমল— কেতিয়াবা একেবাৰে টোকা দি গৈছে, Footnote। সেইফালৰ পৰা বেজবৰুৱাৰ বুঢ়ীআইৰ সাধুখন অত্যন্ত মূল্যবান। তাৰ পাতনিখনত স্পষ্টকৈ কৈছে যে ইউৰোপত Folklore ৰ মাজেদি এটা এটা জাতিৰ নিজস্বতা প্ৰতিষ্ঠিত হৈছে। সেইটো আগত ৰাখি, উদ্বুদ্ধ হৈ বেজবৰুৱাই নিজৰ জাতিসত্তাৰ বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰিব বিচাৰিছিল। গতিকে এনেকৈয়ে লোক সংস্কৃতি সংগ্ৰহ, চৰ্চাৰ পৰিৱেশ এটাই গঢ় লৈছিল।

আমি ঃ- অৰুনোদইৰ পৰা জোনাকীলৈ লোকসংস্কৃতি অধ্যয়নৰ পৰিৱেশ এটা গঢ লোৱা বুলি আপুনি ইতিমধ্যে কৈছে। তাত স্বাধীনতা আন্দোলনে কেনেদৰে প্ৰাণ সঞ্চাৰ কৰিছিল?

বীঃ দঃ- জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শোণিতকুঁৱৰীৰ পাতনিত (৩য় সংস্কৰণৰ) কিছু কথা আছে। স্বাধীনতা আন্দোলনত আগভাগ লোৱাসকলৰ ভিতৰত যিসকলে গীত আদি ৰচনা কৰিছিল, সেইসকলৰ ভিতৰত অম্বিকাগিৰি আছিল অন্যতম। তেওঁ এটা বৰ ডাঙৰ কাম কৰিছিল - বৰগীতক লৈ গৈছিল জনতাৰ মাজলৈ। তেওঁ বৰগীত গাই ফুৰিছিল। এইটো কিন্তু জাতীয়তাৰ লগত সম্পৰ্ক থকা কথা। তেওঁলোকে বাংলা গানো গাইছে, বাংলাগানৰ সুৰ লৈ অসমীয়া গানো কৰিছে। যাত্ৰাও চলিছিল। বাংলা যাত্ৰাৰ ঠাইত অসমীয়া যাত্ৰাৰ প্ৰচলন কৰিব খুজিছে। সেইবোৰৰ মাজেদি দেখা যায় - ভাৰতীয় জাতীয়তাৰ ভিতৰেদিয়েই অসমীয়া জাতীয়তাৰ বিকাশ ঘটিছে। কিন্তু অম্বিকাগিৰিয়ে নিজে কৈছিল যে তেওঁ দেহবিচাৰ গীত আৰু বৰগীতৰ আৰ্হিত কিছুমান গীত তৈয়াৰ কৰিছিল। তাৰে এটা জনপ্ৰিয় হৈছে— এসময়ত আমি 'সুৰতীৰ্থ' ৰ ফালৰ পৰা উলিয়াইছিলো— 'শুনিবি ভাই দেশৰ কথা কওঁ'। অম্বিকাগিৰিয়ে একেবাৰে স্পষ্টকৈ কৈছে— এই গীতটো দেহবিচাৰৰ গীতৰ সুৰ দি তেওঁৰ ল'ৰা ভগগিৰিৰ লগ লাগি গাই ফুৰিছিল। তেনেকুৱা এটা প্ৰেৰণা সেই সময়ত আছিল। আৰু এটা বৰ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা যে ১৯১০, ১১ চনতে ওলায় লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ সংগীত সাধনা আৰু সংগীতকোষ। সেই দুখনত জাতীয় ভাবৰ একধৰণৰ স্ফূৰণ ঘটিছে। তেওঁও কৈছে - আমাৰ মাজত এটা ধাৰণা হৈছিল— থিয়েটাৰৰ গান, খেয়াল, টপ্পা আদি আমাৰ ভাষাত হ'ব নোৱাৰে। সেইটো ভ্ৰান্ত ধাৰণা। সেইবোৰ হিন্দুস্তানী সংগীতৰ ৰাগ। বাংলা ভাষাত যদি হ'ব পাৰে, আমাৰ ভাষাৰ মাজেৰে হ'ব নোৱাৰিব কিয়? যিবোৰ গীতৰ সংকলন ওলাইছে তাৰ ভিতৰত পৰম্পৰাগত গীতো সুমুৱাই দিয়া হৈছে। আনকি খ্ৰীষ্টান ধৰ্মীয় গীত ৰচনা কৰি সেইবোৰ থলুৱা নামৰ ঠাঁচত গোৱা হৈছিল। এইবোৰ কথা এতিয়া পোহৰলৈ আহিছে। গতিকে আৰম্ভণি এটা হৈছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদ গান্ধীৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত আছিল। মজাৰ কথা যে গান্ধীৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হৈ তেওঁ অসমীয়া সুৰ বিচৰাত লাগিছে। এই কথা শোণিত কুঁৱৰীৰ ৩য় সংস্কৰণৰ পাতনিত স্পষ্টকৈ লিখিছে।

আমিঃ- লোকজীৱনৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ঘনিষ্ঠতাৰ কেনেধৰণৰ সূত্ৰ আছিল?

বীঃ দঃ - সেই পৰিয়ালটোৰ বিষয়ে যথেষ্ট নজনাকৈ, বিশদভাৱে নজনাকৈ এইটো কোৱাটো মস্কিল। কিন্তু আমি আগতে কৈ আহিছো - মৌজাদাৰীৰ জৰিয়তে, সত্ৰৰ জৰিয়তে মানুহৰ লগত সংস্পৰ্শ ঘটিছে। আৰু যেতিয়া স্বাধীনতা আন্দোলনত লাগিল, তেওঁলোকৰ ঘৰখনেইতো কেন্দ্ৰৰ নিচিনা আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ নিজে গাঁৱে গাঁৱে ঘুৰি ফুৰিছে। নিকামূল সত্ৰৰ গহন গোস্বামীৰ লগতো তেওঁৰ ঘনিষ্ঠতা আছিল। জনজীৱনৰ লগত ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক থকা বাবেই জনজীৱনৰ সমল নিজৰ সৃষ্টিত প্ৰয়োগ কৰিব পাৰিছে।

আমিঃ- শোণিতকুঁৱৰী নাটক লিখাৰ সময়লৈকে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বয়স কোমল, স্বাধীনতা আন্দোলনত জড়িত হোৱা নাই, জীৱনৰ অভিজ্ঞতাও বেছি নহয়। এনে অৱস্থাত এই নাটকৰ কাহিনী নিৰ্বাচন, উপস্থাপন, গীতত থলুৱা সুৰ আৰোপ আদিত জ্যোতিপ্ৰসাদ কিমান গভীৰতালৈ যাব পাৰিছিল?

বীঃ দঃ- শোণিতকুঁৱৰী নাটক বহুত আগতে লিখা যদিও মঞ্চত উপস্থাপন বহুত পাছত হৈছে। আনকি আগতে সেইখনৰ নাম আছিল শোণিতকুমাৰী। মিছৰকুমাৰী বুলি এখন বিখ্যাত বাংলা নাটক আছিলে। তেতিয়ালৈকে সেই ধাৰাটোৰ পৰা বৰ বেছি বাহিৰলৈ ওলাই অহা নাই। যেতিয়াৰ পৰা নামটো শোণিতকুঁৱৰী হ'ল, তেতিয়াই এটা transformation আহি গ'ল, অসমীয়াত্ব আহি গ'ল। তাৰ উপৰি মিছৰ নহয়, শোণিতপুৰ গতিকে নাটক হিচাপে ৰচনা হ'লেও symbolically একধৰণৰ স্থানীয়ত্ব আহি পৰিছে। আমি সৰুতেই ঘৰতে গ্ৰামোফোনত (১৯৩০ ৰ দশকৰ মাজভাগত বোধহয়) শোণিতকুঁৱৰী শুনিছো। এইখনত অকল গীততেই নহয় (গান কেইটাৰতো কথাই নাই, এইকেইটাই নিঃ সন্দেহে অসমীয়া আধুনিক গীতৰ এটা বিশিষ্ট ধাৰাক, মই ঠিক প্ৰৱৰ্তন কৰা বুলি নকওঁ, জনপ্ৰিয় কৰাত গ্ৰহণযোগ্য কৰি তোলাত সহায় কৰিলে), জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ বচন মতাৰ বিষয়ে যি ধাৰণা সিও তাত সুন্দৰ ধৰণে প্ৰতিফলিত হৈছে। সেইটো বৰ ডাঙৰ কথা তাত যি ধৰণে বচন মাতিছে, তাত অসমীয়া বৈশিষ্ট্য এটা আহি পৰিছে। তাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজা অভিনয়ৰ আদৰ্শও আছে নিশ্চয়। আগৰ যি 'থিয়েটাৰী ঢং' তাৰপৰা আঁতৰি আহিছে। তাৰমানে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ পৰিবেশন সম্পৰ্কেও এটা স্পষ্ট ধাৰণা আছিল।

আমি ঃ- এটা খুব জনপ্ৰিয় ধাৰণা যে জ্যোতিপ্ৰসাদেই অসমীয়া আধুনিক গীতত থলুৱা সুৰ প্ৰথম আৰোপ কৰিছিল। আপুনি কৈছে - জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই কাম যদিও খুব prominently কৰিছিল, তেঁৱেই সেই কাম প্ৰথম কৰা নাই। সেই সময়ৰ অসমীয়া আধুনিক গীতৰ ঐতিহ্যৰ বিষয়ে অলপ ক'ব নেকি?

বীঃ দঃ- থিয়েটাৰৰ মাজেদি অসমীয়া থলুৱা সুৰৰ গীতক প্ৰতিষ্ঠা কৰাতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিশেষ কৃতিত্ব। এই বিষয়ে মোৰ অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য নামৰ কিতাপখনত কিছু বিশদভাৱে আছেই।*

আমি ঃ- ৰাজনৈতিক চেতনাৰ বিকাশৰ লগত লোকসংস্কৃতিৰ চৰ্চাৰ কিবা সম্পৰ্ক আছে

* 'অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ' লেখাটি চাওক — সম্পাদক

নেকি? অসহযোগ আন্দোলনত নামি গাঁৱে গাঁৱে ঘূৰি ফুৰোতে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'বিশ্ববিজয়ী নওজোৱান' আৰু 'অ' আমাৰ গাঁও' গীত দুটি ৰচনা কৰিছিল। এই গীত দুটাত লোকসংস্কৃতি সচেতনতা আৰু আদৰ্শৰ সমিলমিল কেনেদৰে দেখা পায়?

বীঃ দঃ - মই উল্লেখ কৰিছিলোৱেই— লোকসংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন ইউৰোপত আৰম্ভ হয়। ইউৰোপত লোকসংস্কৃতিৰ উত্থানৰ লগত দুটা 'বাদ' ৰ সম্পৰ্ক আছিল— জাতীয়তাবাদ আৰু নৱন্যাসবাদ। ধৰি লোৱা হয় যে লোকসংস্কৃতি গাঁৱৰ বস্তু, পুৰণা বস্তু, অতীতৰ বস্তু, ই হ'ল নিৰক্ষৰ জনগণৰ বস্তু। ৰমন্যাসবাদত কি কয়— অতীতলৈ উভতি যোৱা Go back to the golden past! আৰু এটা আছে 'Go back to nature' প্ৰকৃতিৰ মাজলৈ ঘূৰি যোৱা। আৰু এটা— গাঁৱৰ মানুহ সহজ-সৰল, 'the noble savage' অৰ ধাৰণাটো। লোকসংস্কৃতিৰ বস্তুবিলাক তাৰ লগত জড়িত কৰি পেলালে। লোকসংস্কৃতি পুৰণা বস্তু, অতীতৰ লগত তাৰ সম্পৰ্ক। লোকসংস্কৃতি চহা-মানুহৰ বস্তু— গতিকে গাঁৱৰ লগত তাৰ সম্পৰ্ক। তেওঁলোক সহজ-সৰল মানুহ। গতিকে লোকসংস্কৃতিৰ উত্থানৰ লগত এইদৰে ৰমন্যাসবাদৰ উত্থানৰ সম্পৰ্ক আছিল। দ্বিতীয়টো হ'ল জাতীয়তাবাদ। আগতে দেশ আছিল ৰজাৰ তলত। অমুক ৰজা, তমুক ৰজা-ৰজাৰ প্ৰজা। তাৰ পিছত ডাঙৰ কথা এটা হ'ল, ৰজাৰ ঠাইত গুৰুত্ব পালে ৰাইজে— the people, গতিকে জাৰ্মানীৰ Herder বুলি এজন আছিল, তেওঁ ক'লে— জাৰ্মানীৰ আত্মা ক'ত বিচাৰি পাবা? সাধাৰণ মানুহৰ সাধুকথা, গীত-মাত- তাতেই বিচাৰি পাবা। সেইদৰে লোকসংস্কৃতিৰ মাজত জাতীয় সত্তা বিচাৰি চোৱাৰ কথা আহিল। বেজবৰুৱাৰ ভূমিকাৰ কথা মই কৈছোঁৱেই। অসমৰ ক্ষেত্ৰতো লোকসংস্কৃতি আৰু জাতীয়তাবাদৰ সম্পৰ্ক একেদৰেই ঘটিল। আমাৰ ক্ষেত্ৰত এইটো অলপ বেছিকৈহে প্ৰযোজ্য হৈছে। কাৰণ আমাৰ নিজৰ ভাষাটো ল'ৰা-ছোৱালীয়ে পঢ়িব নোৱাৰিছিল ইত্যাদি ইত্যাদি। গতিকে এটা ডাঙৰ প্ৰত্যাহ্বান আছিলে— ভাষাটোক, ভাষাৰ মাজেৰে ফুটি উঠা জাতীয় সত্তাটোক প্ৰতিষ্ঠা কৰিবই লাগিব।

পাছৰ অংশটোলৈ আহোঁ। তোমালোকে উল্লেখ কৰা দুয়োটা গীতকে বেলেগকৈ চাব লাগিব। 'বিশ্ববিজয়ী নওজোৱান'— গীতটোত লোকসংগীতৰ সমল মই দেখা নাপাওঁ। বৰঞ্চ ক'ব লাগিব পশ্চিমীয়া সংগীতৰ ছন্দ বৈশিষ্ট্য , vertical rhythm তাত অলপ দেখা যায়। এইটোত আছে স্বাধীনতা আন্দোলনত যুৱকৰ ভূমিকা। বিপদ -আপদ আহিব, তাক নেওচি আগবাঢ়ি যাম। এই message টো লৈ যোৱা হৈছিল ৰাইজৰ মাজলৈ। আনটোত আছে— 'গাঁৱৰ মান ৰাখি মৰিবলৈ যাওঁ'। গাঁৱৰ পৰা তেওঁ অনুপ্ৰাণিত হৈছে। মই ক'ব খোজো, গাঁৱলৈ যেতিয়া গৈছে— গাঁৱৰ পৰা বস্তু লোৱা নাইনে? সেয়ে নহ'লে ইমানখিনি সম্ভৱ নহ'লহেঁতেন। গাঁৱলৈ যেতিয়া গৈছে, ৰাতি নিশ্চয় ক'ৰবাত। আছে তাত থলুৱা সুৰ শুনা নাইনে? ভাওনা দুখনমান দেখা নাইনে? আমি অনুমান কৰিছো যদিও ইয়াৰ ভিত্তি আছে। কোনোবাই ফকৰা মাতিছে, কোনোবাই সাঁথৰ কৈছে, আইসকলে নাম গাইছে। আগতে যিটো আদৰ্শগত আছিল, অসহযোগৰ সময়ৰ পৰা সি বাস্তৱত পৰিণত হ'ল। এই সময়ৰ পৰাই তেওঁৰ মাজলৈ নিশ্চয় পৰিবৰ্তন আহিছে। ভালকৈ চালে হয়তো ওলাই পৰিব কথাটো।

আমি - এই সময়তে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কিবা প্ৰভাৱ পৰিছিল নেকি?

বীঃ দঃ - ৰবীন্দ্ৰনাথৰ প্ৰভাৱ নিশ্চয় আছিল, তেওঁৰ বিষয়ে প্ৰশস্তিভৰা কথাও লিখিছিল।

কিন্তু কেতিয়াৰ পৰা পৰিছিল আৰু কিমানদূৰ পৰিছিল সেইটো অলপ বিচাৰ কৰি চাব লাগিব। গীতৰ ক্ষেত্ৰত যদি চাওঁ, ৰচনাশৈলীত হয়তো অলপ আছে। এটা গানত 'জনগণ মন মুকুতি' কথাটো আছে। হ'ব পাৰে, ৰবীন্দ্ৰনাথৰ পৰাও কিবা প্ৰভাৱ আহি যাব পাৰে।

আমি ঃ- এইখিনিতে আৰু এটা কথা, তেজপুৰৰ চাৰিওফালে নেপালী জনবসতিপূৰ্ণ অঞ্চল আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতত নেপালী সুৰ কেনেবাকৈ পোৱা যায় নেকি?

বীঃ দঃ - মই নেপালী সুৰ পোৱা নাই। চাহ জনগোষ্ঠীৰ ক্ষেত্ৰত যিটো কথা, ইয়াতো সেই একেটাই কথা।

আমি ঃ- 'লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা' আৰু 'সাজু হ'বৰে হ'ল'— এই গীত দুটি বিদেশত ৰচনা কৰি, স্বৰলিপি কৰি পঠাইছিল। গীত দুটিত পাশ্চাত্য সংগীতৰ কিবা প্ৰভাৱ আছে নেকি?

বীঃ দঃ - মজাৰ কথা হ'ল— 'লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা' বিদেশত ৰচনা কৰিলেও সেইটোত অসমীয়া পৰম্পৰাগত সুৰহে আছে, বৰগীতৰ সুৰ (গাই দিয়ে) "আ - আ- ---- শুন শুন ৰে সুৰ বৈৰী প্ৰমাণা নিশাচৰ নাশ নিদানা"। (আকৌ গাই দিয়ে) "আই - আই - লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা—"। আজিকালি বহুতে 'আই, আই' নাগায়। আচলতে সেই গানটো 'আই , আই'ৰে আৰম্ভ হৈছে। 'ৰাম নাম যম'...., 'মুকুতি মেধৰ'....। তালৈকে অলপ মিল। তাৰ পাছৰ পৰা সিমান মিল নাই। কিন্তু বিলাতৰ পৰা স্বৰলিপি কৰি পঠালেও সেইটোৰ ভিত্তি বৰগীতৰ সুৰ। যদিও সেই সুৰটো বৰপেটাত প্ৰচলিত— সত্ৰৰ বাহিৰৰ সুৰ। সত্ৰৰ লগত যুক্ত, কিন্তু সত্ৰীয়া প্ৰসংগত এই সুৰ নাগায়। কিন্তু সুৰটো অত্যন্ত সুন্দৰ আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদে এইটো ব্যৱহাৰ কৰিছে। দ্বিতীয় গানটোৰ কথা বোধকৰো এটা general statement-এৰেই ক'ব পাৰি— জ্যোতিপ্ৰসাদে পশ্চিমীয়া সংগীতৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈছিল আৰু তাৰ কিছু চিন তাত আছে।

আমি ঃ- তেনেহ'লে এটা কথা সুধিয়েই লওঁ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰত পাশ্চাত্য সংগীতৰ প্ৰভাৱ কেনেদৰে দেখা যায়?

বীঃ দঃ- এই প্ৰসংগতে প্ৰায়ে এটা কোৱা হয়— বাণ ৰংগমঞ্চত জ্যোতিপ্ৰসাদে অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল আৰু সেই অৰ্কেষ্ট্ৰা অলপ পশ্চিমীয়া ধৰণৰ আছিল বুলি ভবা হয়। পশ্চিমীয়া বাদ্যযন্ত্ৰ আৰু থলুৱা বাদ্যযন্ত্ৰ মিলাই এইটো কৰা হৈছিল। কিন্তু স্পষ্ট কোনো প্ৰমাণ পোৱা নাই যে ইয়াত পশ্চিমীয়া ধৰণৰ ঐকতানহে বাজিছিল। অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ অৰ্থ হ'ল য'ত group of instruments একেলগে বাজে। ভাৰতীয় অৰ্কেষ্ট্ৰা হ'ব পাৰে, চৈনিক অৰ্কেষ্ট্ৰা হ'ব পাৰে। অৰ্কেষ্ট্ৰা শব্দটো ব্যৱহাৰ হোৱাৰ কাৰণেই সি পশ্চিমীয়া ধৰণৰ হ'ব লাগিব, সেই কথা নহয়। উদাহৰণস্বৰূপে, মাইহাৰ অৰ্কেষ্ট্ৰা। মাইহাৰ আছিল এখন দেশীয় ৰাজ্য। আলাউদ্দিন খাঁ তাৰ court musician আছিল। আলাউদ্দিনে তাৰ থলুৱা মানুহ কিছুমান লৈ, শিকাই 'মাইহাৰ বেণ্ড' এটা খুলিছিল। কিন্তু তাত পশ্চিমীয়া একো বজোৱা নাছিল। তাৰ পাচত আহিছিল তিমিৰবৰণ। কিন্তু তেওঁলোকে পশ্চিমীয়া ধৰণৰ অৰ্কেষ্ট্ৰা কৰিছিল, সেইটো নহয়। কিছু নতুন পৰীক্ষা চলিছিল। জনা যায় যে বিষ্ণুদাস শিৰালি বুলি এজন আৰু অলপ আগবাঢ়িছিল। তাৰপাচত ৰবিশংকৰ আৰু য়েহুদী মেনুহিন লগ লাগি , যাক east-west fusion বুলি কোৱা হয়— সেইটো আনিলে। সেইটো পৰীক্ষা এতিয়াও চলি আছে। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে গীত ৰচনাত সকলো ক্ষেত্ৰতে এইটো সচেতনভাৱে কৰা নাছিল যেন বোধহয়। কাৰণ পশ্চিমীয়া

সংগীতৰ মূল হ'ল হাৰ্মনি যাক স্বৰসংগতি বুলি ক'ব পাৰি। স্বৰবিলাক এটা এটাকৈ আগবাঢ়ি নাযায়, কেইবাটাও স্বৰ লগ লাগি এটা বিশেষ সংগীতৰ ৰূপ আনি দিয়ে। কিন্তু ভাৰতীয় সংগীত মূলতঃ মেল'ডিক। পাঁচজনে গালেও একেই গাইছে, দহটা বাদ্যযন্ত্ৰ বাজিছে যদিও, একেই বাজিছে। পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ যিটো বিশেষত্ব, বিশেষকৈ ক্লাছিকেল সংগীতৰ, সেইটো হ'ল হাৰ্মনি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীত ৰচনা হাৰ্মনি প্ৰধান নহয়, মেল'ডি । জ্যোতিপ্ৰসাদে এঠাইত কৈছে যে— ত্ৰিবেণীসংগম হ'ব লাগে। আমাৰ শাস্ত্ৰীয় সংগীত, থলুৱা সংগীত আৰু পশ্চিমীয়া সংগীতৰ ত্ৰিবেণী সংগম। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে যে আমাৰ ইয়ালৈ ইতিমধ্যে পাশ্চাত্ত্য সংগীত আহি গৈছে। বিশেষকৈ আহিছে ফিল্মৰ যোগেদি। গতিকে জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াক আৰম্ভ কৰিলে বুলি কোৱাৰ বৰ যুক্তি নাই। তেওঁ এটা বৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা কৈছে যে এতিয়াৰ জন-জীৱন হ'ল কোলাহলমুখৰ জন-জীৱন। সংগীতৰ মাজেদি তাৰ ৰূপ দিব লগা হ'লে আমাৰ মেল'ডিক সংগীতে নোৱাৰে, হাৰ্মনিক সংগীতৰ সহায় ল'ব লগা হয়। কিন্তু গানত বা তেওঁ নিজে কৰা সমলয়ত হাৰ্মনিক মিউজিক ব্যৱহাৰ কৰিছিল তাৰ খুব প্ৰমাণ পোৱা নাযায়। অৱশ্যে কেইটামান গীতত পশ্চিমীয়া সংগীতৰ 'ক'ৰ্ড' বুলি যিটোক কোৱা হয়, তাৰ সম্ভাৱনাৰ প্ৰয়োগ সুন্দৰকৈ হৈছে। পশ্চিমীয়া সংগীতৰ লগত তেওঁৰ যে পৰিচয় ঘটিছিল, এইটোৱেই নিশ্চয় সেই গীতবোৰৰ সুৰ ৰচনাত প্ৰভাৱ পেলাইছে। দুই-এটা গানৰ (সেইবোৰো কিন্তু মেল'ডি প্ৰধানেই) বাহিৰে, যেনে— 'বোৱা বোৱা দখিণ মলয়া' গীতটোৰ সামৰণি এনেদৰে কৰিছে (গাই দিয়ে) 'ই কিনো ই কিনো ই কিনো মায়া' ই কিনো ই কিনো ই কিনো মায়া .. ক্ৰমে ওপৰৰ পৰা নামি আহিছে আৰু শেষৰ ফালে লয়টো বিলম্বিত হৈ গৈছে। ভাৰতীয় সংগীতত এই ধৰণে নহয়। মই ভাবো, ইয়াত হয়তো সুৰ-প্ৰয়োগৰ পশ্চিমীয়া বৈশিষ্ট্য সোমাইছে। আৰু এটা গানত আছে— 'সোণৰ সপোন মোৰ ভাঙিলি কিয়'। ইয়াত যিটো আৰোহণ-অৱৰোহণ ভাৰতীয় আৰ্হিৰ লগত নিমিলে। বিশেষকৈ ছন্দৰ পৰিৱৰ্তন— 'আঁখি মোৰ সপোনবিভোৰ'— প্ৰথমে স্বৰবোৰ খুব ওপৰৰ। আকৌ আহিল— 'আঁখি মোৰ সপোনবিভোৰ'। এইবাৰ অলপ তলৰ স্বৰ। এইবাৰ লয়টো বিলম্বিত। তাৰ পাচৰ বাৰ আকৌ তলত— 'আঁখি মোৰ সপোনবিভোৰ'। আকৌ ছন্দটো অধিক বিলম্বিত। এইটো ভাৰতীয় সংগীতৰ সুৰৰচনাৰ বৈশিষ্ট্য নহয়। গতিকে পশ্চিমীয়া সংগীতৰ কিছুমান বৈশিষ্ট্য আহি সোমাইছিল। কিন্তু সচেতনভাৱে হাৰ্মনিৰ ব্যৱহাৰ কৰিছিল বুলি মোৰ ধাৰণা হোৱা নাই। মইতো সংগীত বিশেষজ্ঞ নহওঁ, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকনৰ নিচিনা বিশেষজ্ঞয়ো পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ স্পষ্ট প্ৰভাৱ নুই কৰিছিল।

আমি ঃ- তেখেতে এনেকৈও কৈছিল যে ব্যৱহাৰৰ বহু সম্ভাৱনা থকা ঠাইতো জ্যোতিপ্ৰসাদে হাৰ্মনিৰ ব্যৱহাৰ কৰা নাই।

বীঃ দঃ- মই আৰু এটা কথা ক'ব খুজিছো। জ্যোতিপ্ৰসাদে এঠাইত নিজা সংগীতৰ কথা ক'বলৈ যাওঁতেও 'কামৰূপী' নামৰ ৰাগৰ কথাহে কৈছে, আৰোহণ-অৱৰোহণহে দেখুৱাই দিছে। পশ্চিমীয়া ধৰণেতো একো দেখুওৱা নাই। গতিকে তাত অধিক গৱেষণাৰ স্থল আছে।

আমি ঃ- কিন্তু তেওঁ যে ত্ৰিবেণী সংগমৰ কথা কৈছিল, তেওঁৰ নিজৰ গানবোৰত সেই সংগম হৈছিল নে নাই?

বীঃ দঃ- সেইটো আছিল লক্ষ্যৰ কথা তেনে হ'ব লাগিব। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে দাবী কৰা নাছিল যে মোৰ গানতে গোটেইখিনি হৈছে। তেওঁ এটা কথা কৈছিল— এসময়ত ভাৰতীয় সংগীতত পাৰ্চী, তুৰ্কী সংগীতৰ বহু আহি সোমাইছিল। তাৰ কাৰণেতো আমাৰ সংগীত অভাৰতীয় হৈ যোৱা নাই। গতিকে পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ বহু সোমোৱাটোকো আনি ল'ব লাগিব।

নোহোৱাটোহে আচৰিত কথা। যিটো তেওঁ কৈছে সেইটো এটা আদৰ্শৰ কথা কৈছে। কিন্তু তেওঁৰ গীতৰ মাজেদিয়েই সকলো আদৰ্শ ফুটি উঠিছে, এই দাবী বোধহয় জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰা নাই। সেই আদৰ্শৰ কিছু কিছুতো হৈছেই। ৰবিশংকৰৰ সংগীত-ৰচনাত সি ৰূপ পাইছে এক ধৰণে— লণ্ডন ফিল্ম হাৰ্মনিক অৰ্কেষ্ট্ৰাত হাৰ্মনিক মিউজিক বাজিছে আৰু লগে লগে ৰবিশংকৰে চেতাৰত বজাই গৈছে ভাৰতীয় ৰাগ। গতিকে ত্ৰিবেণীসংগমৰ কথাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ উচ্চতা বুলিয়েই মই ক'ম।

আমি ঃ- বনমালী কাকতিয়ে এঠাইত লিখিছে যে জ্যোতিপ্ৰসাদে পেপাঁ, ভোৰতাল আদিৰ ব্যৱহাৰেৰে এটা অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰা গঠনৰ প্ৰয়াস কৰিছিল। এই বিষয়ে আপুনি কিবা জানে নেকি?

বীঃ দঃ - আমি আগতেই দেখিছো অৰ্কেষ্ট্ৰা মানে ঃ a number of instruments playing in unison। কিন্তু অৰ্কেষ্ট্ৰা মানেই যে পশ্চিমীয়া ধৰণৰ হাৰ্মনিক অৰ্কেষ্ট্ৰা সেইটো নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৰিছিল নতুন ধৰণৰ অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰা, সেইটো ঠিক কথা। আন আন বাদ্যযন্ত্ৰৰ উপৰিও যোগ দিছে নতুন বাদ্যযন্ত্ৰ। যোগ কোনখিনি? -পেপাঁ, ঢোল, নাগাৰা। বাকীখিনি? যাত্ৰাত কি হৈছিল? ক্লেৰিঅ'নেট, হাৰমনিয়াম, কৰ্নেট - এইবোৰ পশ্চিমীয়া যন্ত্ৰ, তাতে ভাৰতীয় বাঁহীটো, ঢুলুকীটো। গতিকে যাত্ৰাবিলাকত অৰ্কেষ্ট্ৰা আছিলেই, মই কৈছোঁ - পশ্চিমীয়া বাদ্যযন্ত্ৰৰ ব্যৱহাৰো আগৰে পৰা আছিল। নতুনকৈ সোমাল ভোৰতাল, নাগাৰা, পেপাঁ। ফলত dimension টো বহল হ'ল। এইটো গুৰুত্বপূৰ্ণ। কাৰণ তাৰ আগতে কোনেও হয়তো ভবাই নাই— ভোৰতাল ব্যৱহাৰ হ'ব পাৰে, পেপাঁ ব্যৱহাৰ হ'ব পাৰে।

আমি ঃ- তাৰমানে আপুনি কৈছে যে শোণিতকুঁৱৰী গীতত তেওঁ যেনেকৈ সচেতন প্ৰয়াস এটা আৰম্ভ কৰিছিল, তেনেকৈ অৰ্কেষ্ট্ৰাতো....।*

বীঃ দঃ- ওঁ, তেওঁ সম্ভাৱনা এটা দেখুৱাই দিলে। দেখাত গাঁৱলীয়া instrument এটা, সিও স্থান পাব পাৰে। এইটো এটা ডাঙৰ step.

আমি ঃ- স্বাধীনতা আন্দোলনত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গানৰ কেনেকুৱা ভূমিকা আছিল? মানে সৰলকৈ ক'বলৈ গ'লে, জ্যোতিপ্ৰসাদে হেনো হেমাংগ বিশ্বাসৰ ওচৰত প্ৰায়ে দুখ কৰি কৈছিল আমাৰ ৰাজনৈতিক দলবোৰে সভাত মানুহ গোটাবৰ বাবেহে গানৰ প্ৰয়োজন বুলি ভাবে। মানুহৰ চেতনা ব্যাপ্ত কৰাতো যে আৰ্টৰ ভূমিকা থাকে এই কথাটো বুজি নাপায়।

বীঃ দঃ- সেইটোতো সচাঁ কথা। শংকৰদেৱলৈ চোৱা। গীত, নৃত্য, নাট্য - এইবোৰক মাধ্যম হিচাপে লৈছে। কিন্তু তাৰ আদৰ্শটো মুখ্য, মনোৰঞ্জনটো গৌণ। শুনিবলৈ ভাল লগা গান এটা কথা, message থকা গান আন এক কথা। সেইফালৰ পৰা মই ভাবো, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গানে এতিয়াও কাম কৰি আছে। আৰু স্বাধীনতা আন্দোলনতো সেইবোৰ মানুহৰ মুখে মুখে আছিল অথচ সেইবোৰৰ ৰেকৰ্ড আদিওতো ওলোৱা নাই। লক্ষ্মীতা নে কোনোবা এখনত যে জুইৰ গান গোৱা মানুহজনৰ কথা আছে, সেয়া নিশ্চয় তেওঁ নিজৰ কথাকে কৈছে। গানৰ সেই ভূমিকাৰ বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন আছিল।

আমি ঃ- আন এটা কথালৈ যাওঁ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকত গীতবোৰ নাটকৰ জৈৱিক অংগ। এইটো জ্যোতিপ্ৰসাদে ক'ৰপৰা পাইছিল?

বীঃ দঃ- আমাৰ ভাৰতীয় নাট-পৰম্পৰাটোৰেই সেইটো। বিশেষকৈ folk theatre বোৰলৈ যদি চোৱা, গীত বাদ দি হৈছেনে কেতিয়াবা? আনকি ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ কি অকল নাটকৰ

* বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ 'অমৰ জ্যোতি' চাওঁ — সম্পাদক

বিষয়ে? তাত গীতৰ বিষয়ে আছে, নৃত্যৰ বিষয়েও আছে। আনকি ভাৰতীয় চিনেমা কি? ইও লোকনাট্যৰেই এক ধৰণৰ transformation। গানে-নাচে ভৰপূৰ, ভাৰতীয় মানুহে তাত কোনো অসুবিধা নাপায়। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ নাটকৰ ভিতৰতো গান। আমি গানক বাদ দি নাটকৰ কথা নাভাবোৰেই।

আমি ঃ- তাৰমানে এইটো পশ্চিমৰ পৰা আমদানি কৰা নহয়?

বীঃ দঃ- পশ্চিমত 'অপেৰা' বুলি এবিধ বস্তু আছে। সেই অপেৰা আৰু আমাৰ নাটকত গীতৰ উপস্থিতি একে কথা নহয়। অপেৰা হ'ল তেনে মাধ্যম য'ত কোনো চৰিত্ৰই কথা নকয়, যি কয় গীতেৰে কয়। কিন্তু ভাওনা আদি গীতবহুল, অথচ তাত বচনো আছে। গতিকে পশ্চিমৰ পৰা অহা বুলি কোৱাৰ কোনো অৰ্থ নাই।

আমি ঃ- জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাই কামৰূপী সংগীতৰ ধাৰাৰ বিষয়ে যে কৈছিল, এই বিষয়ে আৰু অলপ ক'ব নেকি?

বীঃ দঃ- ইয়াত আৰু এজনৰ নাম ক'ব লাগিব— কীৰ্তিনাথ বৰদলৈ। এই তিনিওজনে ক'ব খুজিছে যে ভাৰতীয় উচ্চাংগ সংগীত বুলিলে যে দুটা ধাৰাৰ কথা কোৱা হয়— হিন্দুস্তানী আৰু কৰ্ণাটকী। এটা তৃতীয় ধাৰাও আছে যাক কামৰূপী ধাৰা বুলিব খোজা হৈছে। কেইটামান কথা ক'ব লাগিব। বৰগীতত ৰাগৰ উল্লেখ আছে। কোন ৰাগ কেতিয়া গোৱা হ'ব, তাৰো নিয়ম আছে। তেনেকৈ বাজনা, তালৰ বিশেষত্ব আছে। ক'ব পাৰি, এটা সংগীত পদ্ধতিৰ মূল সমলখিনি ইয়াত ৰক্ষিত হৈ আছে। কিন্তু বিজ্ঞানসম্মতভাৱে ৰক্ষিত হোৱা নাই। কিছুমান প্ৰশ্ন থাকি গৈছে। ক'তো কোনো স্বৰাশ্ৰয়ী যন্ত্ৰ ব্যৱহাৰ কৰা নহয়। গতিকে স্কে'লৰ আইডিয়াটোৱেই নাই— ক'ৰ পৰা আৰম্ভ কৰিবা? কি ৰাগটোত কি স্বৰ লাগিছে, আৰোহণ-অৱৰোহণ কি - সেইবোৰ আমি নাপাওঁ। কিন্তু শংকৰদেৱে আৰম্ভ কৰোঁতে নিশ্চয় শুদ্ধ পদ্ধতিৰেই আৰম্ভ কৰিছিল। কিন্তু পাছত সংৰক্ষণত কিবা খেলিমেলি হ'ল। এতিয়া এটা প্ৰচেষ্টা চলিছে— এইবিলাকৰ ভিতৰত থকা শাস্ত্ৰীয় বৈশিষ্ট্যখিনি উলিয়াই প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ কাৰণে। মজাৰ কথা, কীৰ্তিনাথ বৰদলৈৰ এখন নাটক আছে, নাম— সুৰবিজয়। তাত কামৰূপী সংগীতৰ বজাৰ আন সংগীতৰ লগত যুদ্ধ লাগে আৰু তাত কামৰূপী সংগীতৰ বিজয় হয়। তেওঁ ওজাপালি, বিশেষকৈ দুৰ্গাবৰী গীতক লৈ কাম কৰিছিল। তেখেতৰ নামো ইয়াত আনিব লাগিব।

আমি ঃ- এইক্ষেত্ৰত এতিয়া কি কি গৱেষণা হৈছে?

বীঃ দ ঃ- কিছু কিছু হৈছে। ৰাজ্যিক সংগীত মহাবিদ্যালয়ৰ এইটো এটা উদ্দেশ্য বুলিয়েই লোৱা হৈছিল— থলুৱা ৰাগ ভিত্তিক সংগীত, নৃত্য আদিৰ শিক্ষা দিয়াৰ লগতে গৱেষণাও হ'ব, কিমান দূৰ আগবাঢ়িছে মই নাজানো। 'এবিলাক' (ABILAC) অৰ ফালৰ পৰাও ৰেকৰ্ড কৰি লৈ স্বৰলিপি কৰাৰ কাম হাতত লোৱা হৈছিল— সেইবিলাক অলপ অলপ চলি আছে। মাজে মাজে স্বৰলিপি ওলাইছেও। অসম সংগীত নাটক একাডেমীৰ ফালৰ পৰা, ১৯৫৭ চনতেই বোধহয়, স্বৰৰেখাত বৰগীত বুলি কিতাপখন ওলাইছিল— ১০ টা ৰাগৰ স্বৰলিপি দি। তাৰপাচত ওলাইছিল তালৰ সম্পৰ্কে 'Rhythm in the Vaisnava Music in Assam' বুলি, কেশৱ চাংকাকতিয়ে তাললিপি কৰিছিল। তাৰপাছত, 'সত্ৰীয়া নৃত্য আৰু সত্ৰীয়া নৃত্যৰ তাল' কমলাবাৰী সত্ৰৰ নৃত্যৰ তালবিলাকক লৈ, মণিৰাম বায়ন মুক্তিয়াৰ আৰু মোহেশ্বৰ শইকীয়াৰ পৰা লৈছিল। এইবিলি হৈছিল মহেশ্বৰ নেওগ ছাৰৰ উদ্যোগ আৰু তত্ত্বাৱধানত। শেহতীয়াভাৱে বৰগীতৰ বিষয়ে একক প্ৰচেষ্টাত এটা ভাল কাম হৈছে, বোধহয় পবিত্ৰপ্ৰাণ

গোস্বামীৰ এখন গৱেষণা গ্ৰন্থ। তেৰখন সত্ৰৰ পৰা তেওঁ সমল গোটাই স্বৰলিপি তাললিপি কৰি মান্যৰূপ নিৰূপনৰ চেষ্টা কৰিছে। কথা হৈছে, বেলেগে বেলেগে কাম কৰি আছে। কিন্তু সকলোৱে মিলি এটা প্ৰচেষ্টা হ'লে, মোৰ বিশ্বাস আছে, এটা ধাৰা আমি প্ৰমাণ কৰিব পাৰিম। আমাৰ পৰম্পৰাগত ৰাগাশ্ৰিত সংগীতৰ ভিতৰত সমলখিনি আছে।

আমি ঃ- সংস্কৃতি অধ্যয়নত সম্ৰান্ত সংস্কৃতি (Elite culture) আৰু লোকসংস্কৃতি বুলি যি ধাৰণা প্ৰচলিত আছে, এই দুটাৰ মাজত কেনেকুৱা পাৰ্থক্য বা সম্পৰ্ক আছে? একেখন সমাজতে দুয়োটাই সমান্তৰালভাৱে অৱস্থান কৰে নেকি, নে ইটোৱে সিটোৰ সীমা ভাঙি পেলায়? জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত এই দুটা ধাৰণা কেনেদৰে পোৱা যায়?

বীঃ দঃ- মাত-কথা , ধৰণ-কৰণ আদিত সংস্কৃতিৰ স্তৰ থাকিব পাৰে। সেই বুলি শিষ্ট সংস্কৃতি আৰু লোকসংস্কৃতি যে সম্পূৰ্ণ বেলেগ স্তৰৰ বস্তু সেইটো নহয়। ভাৰতবৰ্ষৰ কথাকে যদি ধৰা যায়, বেদ উপনিষদ, মূৰ্তি, ভাষা আদি যদি শিষ্ট সংস্কৃতি হয়, লগে লগে, সমান্তৰালভাৱে লোকসংস্কৃতিৰ প্ৰবাহটোও চলি আছে। দৰাচলতে সংস্কৃতিৰ শিষ্ট-অ-শিষ্ট উচ্চ-নীচ এনে ধৰণৰ ধাৰণাৰ কোনো অৰ্থ নাই। মূল ভেটি হ'ল লোকসংস্কৃতি, তাৰপৰাই ক্ৰমে ক্ৰমে পৰিশীলিত হৈ শিষ্ট সংস্কৃতিলৈ গতি কৰে। বহু সময়ত অকৌ শিষ্ট সংস্কৃতিৰ পৰা নিগৰি আহে লোকসংস্কৃতিলৈ, দুয়োটা প্ৰক্ৰিয়া সদায় চলি আছে। দুয়োটাকে লৈহে সংস্কৃতি, সামগ্ৰিক সংস্কৃতি। জ্যোতিপ্ৰসাদে সেইকাৰণে লোকসংস্কৃতিক বেলেগে চোৱাৰ কথা ভবা নাছিল।

আমি ঃ- তথাকথিত সম্ৰান্ত সংস্কৃতি আৰু সৰ্বসাধাৰণৰ সংস্কৃতিৰ সমন্বয়ত কেনে উমৈহতীয়া সংস্কৃতিৰ কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে ভাবীকালৰ সংস্কৃতি হিচাপে চিন্তা কৰিছিল?

বীঃ দঃ- এটা উদাহৰণেৰে কথাটো কওঁ। এখন নাটক আছে— কাৰেঙৰ লিগিৰী। ইয়াত 'কাৰেং' আৰু 'লিগিৰী' শব্দ দুটাই স্থানৰ ক্ষেত্ৰত অসমৰ পৰিবেশৰ কথা আনি দিছে, যদিও ঘটনাটো য'তে ত'তে হ'ব পাৰে। কাৰেঙৰ লিগিৰীজনী যিটো স্তৰৰ পৰা আহিছে, সেইটো ক'ব পাৰি লোকায়ত স্তৰ। তেওঁৰ হাতত যিখিনি সমল আছে, সেইখিনি লোকসংস্কৃতিৰ সমল। গতিকে লিগিৰীয়ে তাত নাম গাইছে, (গীত গোৱা বুলি কোৱা নাই কিন্তু), বপুৰাৰ বহুবালি, যিবোৰ কথা কৈছে, সেই বচন লোকায়ত সমাজৰ পৰা লৈছে। কিন্তু ৰাজমাও, সুন্দৰ বা সুন্দৰ বন্ধুহঁত বেলেগ স্তৰৰ পৰা আহিছে, যাক ক'ব পাৰি অভিজাত স্তৰ। গানৰ কথা যদি ধৰা যায়, সেই স্তৰত আছে— 'মোৰে জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ'। সেই গীতৰ কথা, বা সুৰত লোকায়ত প্ৰভাৱ বিচাৰি পোৱা নাযায়। অৰ্থাৎ , জ্যোতি প্ৰসাদে উপযুক্ততা চাই লোকসংস্কৃতিৰ সমলো লৈছে, অভিজাত সংস্কৃতিৰ সমলো লৈছে। অনংগৰ মুখত বিহুগীত এটা দিয়া নাই, দিছে 'বোৱা বোৱা দখিণ মলয়া'। আকৌ যিটো কথা প্ৰায়ে কৈ থকা হয়, সংস্কৃতিৰ ত্ৰিভুজৰ কথা। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল ভেটিটো বহল হৈ থাকিব লাগিব সমাজৰ লোকায়ত জীৱন; কিন্তু সিয়েই ক্ৰমাৎ পৰিশীলিত হৈ ওখ হৈ যাব। শংকৰদেৱে যিটো কৰিছিল, তেওঁ আমাৰ পৰাই লৈছে আৰু আকৌ আমাকেই দি গৈছে— পৰিশীলিত কৰি। তাৰ ফলত এটা transformation ঘটিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদেও তেনেধৰণে বিশ্বাস কৰিছিল। ৰচনাবিলাকত তেওঁ যিটো বিচাৰিছে, সেইটো কথা পোনপটীয়াকৈ লিখিছে। কিন্তু আন আন কামবোৰৰ মাজেদিও সেই চিন্তাকেই প্ৰয়োগ কৰিছে। সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ, কবি, নাট্যকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ, চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা জ্যোতিপ্ৰসাদ— এই আটাইবোৰ বেলেগ মানুহ নহয়। তেওঁৰ সামগ্ৰিক যি চিন্তা, সেই চিন্তাই এই বেলেগ বেলেগ মাধ্যমবিলাকৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ পাইছে। গতিকে জ্যোতিপ্ৰসাদক মই

totality ৰ ফালৰ পৰা চাব খোজো। নহ'লে টুকুৰাটুকুৰিকৈ চালে জ্যোতিপ্ৰসাদক সৰু কৰা হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদক মই চিন্তানায়ক বুলি ভাবো। তেওঁৰ মাজত অনবৰতে 'উত্তৰণ ঘটাব লাগিব'— এই চিন্তাটো আছিল। ছবি এখন কৰিলে, মানুহে খুব ভাল পালে, টকা-পইচা আহিল- এই ধৰণৰ কথা নহয়। হয়, এইবিলাকো থাকিব। কিন্তু মূল কথাটো হ'ল এইবিলাকৰ মাজেৰে সমাজখনক আগবঢ়াই নিয়া।

আমি ঃ- স্বাধীনতা আন্দোলনে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গানত কিবা পৰিবৰ্তন আনিছিল নেকি?

বীঃ দঃ- হয়, মই তেনেকৈ ভাবো। বিশেষকৈ choral singing অন্ত - এইটো স্বাধীনতা আন্দোলনে আনি দিয়া এটা জোৱাৰ। এতিয়াও চাবা যদি কোৰাচ হয়, তাৰ বিষয়বস্তু হ'ব 'অসমী আই', 'ভাৰতী আই'— এনে ধৰণৰ। মানুহ ভাবে— কোৰাচ মানেই যেন দেশপ্ৰেমমূলক গীত হ'বই লাগে।

আমি ঃ- লভিতা , যিখন স্বাধীনতা আন্দোলনক লৈ লিখা , তাৰ গীতত কিবা নতুনত্ব লক্ষ্য কৰে নেকি?

বীঃ দঃ- লভিতাৰ গীতবোৰ আমি বহু পাছত শুনিছো। সেইবোৰৰ বিষয়ে নিশ্চিত নহওঁ। 'লুইতৰ আকাশত তৰাৰ তৰাৱলী' গীতটো যেতিয়া প্ৰথমে শুনো, আমি একেবাৰে 'bowled out'– জ্যোতিপ্ৰসাদে এনেকুৱা সুৰ দিছিলে? এইটোতো বেলেগ ধৰণৰ সুৰ। গগন বৰুৱা বোলা এজনে গলগলীয়া মাতেৰে এই গীতটি অতি সুন্দৰকৈ গাইছিল। তাক আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুৰ বুলিয়েই শিকি লৈ গাই আছিলো। পাছত গম পালো— এইটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুৰ নহয়। ITPA-এই যেতিয়া produce কৰিছিলে, তেওঁলোকে ভাবিলে, ওমৰ খৈয়াম নে কাৰ এটা বিখ্যাত সুৰ আছিল, সেই সুৰটো পৰিবেশৰ লগত বেছি খাপ খোৱা হ'ব। তেওঁলোকে সেই সুৰটো লগাই দিলে। জ্যোতিপ্ৰসাদ তামোলবাৰীত আছিল, তেওঁক সুৰটো শুনালে। হেমাংগ বিশ্বাসে কৈছিল— জ্যোতিপ্ৰসাদে সুৰটো approve কৰিছিল। এইটোৱে আৰু এটা কথা দেখুৱাই দিয়ে— জ্যোতিপ্ৰসাদ was not too rigid। মোৰ বিশ্বাস নহয়— জ্যোতিপ্ৰসাদে দৰকাৰ হ'লে innovation মানি লোৱা নাছিল। আৰু এটা উদাহৰণ দিওঁ ৰ'বা । ' সুৰৰ শতেক ফুলে, চকুৰ লোতক জুলে, ল'বি মোৰ ল'বি মোৰ প্ৰাণৰে পূজা'— এইখিনি 'মোৰ বাগ কৰবীৰে পতা ল'বি পূজা' গীতৰ অংশ। এই গানটো একধৰণে গাই আছিলো। এবাৰ ডিব্ৰুগড়ত শুনিলো— নিৰ্মল চক্ৰৱৰ্তীয়ে অলপ বেলেগ ধৰণে গাইছে। তাত 'সুৰৰ শতেক ফুলে' অংশত এটা classical তানৰ দৰে বস্তু দিছে। মোৰ ধাৰণা— হয়তো এইটো জ্যোতিপ্ৰসাদে গাবলৈ দিছিল এনেকুৱা এজনক যাৰ classical base আছিল। আৰু সেই গায়কৰ কণ্ঠত এই তানজাতীয় বস্তুটো খাপ খাই গৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে তাক থাকিবলৈ দিছিল। মই তেনেকৈ ভাবিছো। সেয়ে হ'লে বুজিব লাগিব— তেওঁৰ open mindedness আছিল। যদিও তেওঁৰ এটা ৰচনাত মোৰ গানক আলে-আথানি নকৰিবা বুলি কৈছে। সেইটো সম্ভৱ গানৰ spirit অৰ কথা, অকল কথা— সুৰৰ বাহ্যিক অবয়বৰ কথা নহয়। কথা সুৰ ঠিক থাকিলেও সঠিক spirit অৰ অভাৱত গানৰ আলে-আথানি হ'ব পাৰে। □

জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ চিন্তাত কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ উৎস আৰু ভূমিকা

(এটি তুলনামূলক আলোচনা)

প্ৰসেনজিৎ চৌধুৰী

(১)

দুটা সৰু ঘটনাৰ বিবৰণেৰে আলোচনা আৰম্ভ কৰা যাওক ঃ

প্ৰথম ঘটনা

> আঢ়ৈ হাজাৰ বছৰৰ আগৰ কথা। গৌতম বুদ্ধ তেতিয়া জীবিত। এদিন হঠাৎ এখন নগৰত ভূমিকম্প হ'ল। শিষ্যসকলে বুদ্ধক সুধিলে ঃ ভূমিকম্প কিয় হয়? উত্তৰত বুদ্ধই ক'লে ঃ পৃথিৱী নানা প্ৰকাৰৰ ধাতুৰে গঠিত। কেতিয়াবা এই ধাতুবোৰৰ মাজত বিক্ষোভ উপস্থিত হয় আৰু তাৰ ফলতেই ভূমিকম্প হয়।।
>
> [মনোৰঞ্জন ৰায়, দৰ্শন কী ও কেন, কলিকতা, ১৯৬৭ পৃঃ ৭৭]

দ্বিতীয় ঘটনা

> কুৰি শতিকাৰ কথা। ১৯৩৪ চনত বিহাৰত প্ৰচণ্ড ভূমিকম্প হয়। গান্ধীয়ে নিঃসংকোচে ঘোষণা কৰিলে যে মানুহৰ পাপৰ পৰিণতি এই ভূমিকম্প। তেওঁৰ মতে প্ৰাকৃতিক দুৰ্যোগ মানুহৰ পাপৰ শাস্তিহে।
>
> [M. K. Gandhi, Truth is God, Prabhu, Ahmedabad, 1969, P. 24]

ভূমিকম্প এবিধ প্ৰাকৃতিক ঘটনা। ইয়াৰ কাৰণসমূহ নিতান্তই বাস্তৱিক; এই ক্ষেত্ৰত অলৌকিক শক্তিৰ কোনো ভূমিকা নাই। এই বাস্তৱ কাৰণানুসন্ধানৰ ইংগিত আমি পাওঁ বুদ্ধৰ ব্যাখ্যাত। গান্ধীৰ ব্যাখ্যা কিন্তু কেৱল ভিন্নই নহয়, সম্পূৰ্ণ বিপৰীতো। এই বৈপৰীত্যৰ কাৰণ কি? আচলতে বুদ্ধ আৰু গান্ধীৰ দাৰ্শনিক অৱস্থান দুই বিপৰীত শিবিৰত। সাধাৰণভাৱে আমি জানো যে প্ৰাকৃতিক, সামাজিক আৰু মানসিক ঘটনাৰ ব্যাখ্যা কৰোতে বস্তুবাদে ঘাই গুৰুত্ব দিয়ে বাস্তৱ কাৰণৰ ওপৰত। এই পদ্ধতিৰেই এক সুন্দৰ নমুনা বুদ্ধৰ ব্যাখ্যা। আনহাতেদি

ভাববাদে— সকলো ক্ষেত্ৰতে বাস্তৱৰ অস্তিত্ব আৰু ভূমিকাক অস্বীকাৰ নকৰিলেও— বাস্তৱ কাৰণৰ ওপৰত প্ৰয়োজনীয় গুৰুত্ব নিদিয়ে। ভাববাদে গুৰুত্ব দিয়ে মনৰ ওপৰত— মনৰ ভাব, ইচ্ছা, প্ৰবৃত্তি, লক্ষ্য ইত্যাদিৰ ওপৰত। এইবিধ দৰ্শনত অলৌকিক শক্তিয়েও কেতিয়াবা একমাত্ৰ বা সৰ্বাধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ কাৰণ হিচাপে স্বীকৃতি পায়। ওপৰত উল্লেখিত গান্ধীৰ ব্যাখ্যা ইয়াৰ এক উৎকৃষ্ট উদাহৰণ।

সকলো ধৰণৰ ব্যাখ্যা বিশ্লেষণতেই এই দুই বিপৰীতধৰ্মী দাৰ্শনিক দৃষ্টিভংগীৰ কোনো এটিৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হোৱা দেখা যায়। দুয়োটা দৃষ্টিভংগীয়ে দুই বিপৰীত দৃষ্টিকোণৰ পৰা সকলো বস্তু আৰু ঘটনাক বুজিবলৈ তথা ব্যাখ্যা কৰিবলৈ যত্ন কৰে। প্ৰাকৃতিক ঘটনা ভূমিকম্পৰ ক্ষেত্ৰত এই বৈপৰীত্যৰ স্বৰূপ সম্পৰ্কে আমি চমুকৈ কিছু কথা উল্লেখ কৰিলোৱেই। এতিয়া সামাজিক ঘটনাৰ ব্যাখ্যাৰ ক্ষেত্ৰত এই দাৰ্শনিক বৈপৰীত্যৰ প্ৰভাৱ কিদৰে পৰে তাক চোৱা যাওক। আমি উল্লেখ কৰিব বিচৰা সামাজিক ঘটনাটো হ'ল— কৃষ্টিৰ উদ্ভৱ। আমাৰ বৰ্ত্তমান আলোচনাৰ বাবে এই বিষয়টো বিশেষভাৱে প্ৰয়োজনীয় আৰু প্ৰাসংগিক; কিয়নো কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ উদ্ভৱ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণুৰাভাৰ চিন্তাৰ তুলনামূলক আলোচনা কৰিবলৈ হ'লে কৃষ্টিৰ উদ্ভৱৰ বিষয়ে ভাববাদী আৰু বস্তুবাদী ব্যাখ্যা বিশ্লেষণৰ উল্লেখ অপৰিহাৰ্য।

(২)

কিয়, কেতিয়া আৰু কেনেকৈ মানৱ সমাজত কৃষ্টিৰ উদ্ভৱ আৰু মানৱ মনত সৌন্দৰ্যবোধৰ উন্মেষ হয়? এই গুৰুত্বপূৰ্ণ প্ৰশ্নটিৰ উত্তৰ দিয়াৰ দায়িত্ব উপযুক্ত অধ্যয়ন আৰু বিচাৰ ক্ষমতা সম্পন্ন পণ্ডিতসকলৰ। আমি ইয়াত কেৱল সেই বিষয়ে দুই এটা কথা উনুকিয়াবহে পাৰো।[১] কৃষ্টি আৰু সৌন্দৰ্যবোধৰ সম্পৰ্কৰ প্ৰশ্নটি গুৰুত্বপূৰ্ণ, কাৰণ বহুতেই ভাবে যে কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ উৎস মানুহৰ সহজাত সৌন্দৰ্যস্পৃহা। অথচ বস্তুবাদী পণ্ডিতসকলৰ পৰা আমি জানিব পাৰিছো যে সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি বা ইয়াক উপভোগ কৰাৰ মানবিক গুণটো সহজাত নহয়। কৃষ্টিৰ দৰেই সৌন্দৰ্যবোধৰো উন্মেষ ঘটে সমাজ-বিকাশৰ এটা স্তৰতহে।

ভাববাদীসকলৰ মূল বক্তব্য এনে ধৰণৰ ঃ সৌন্দৰ্যবোধ সৰ্বকালৰ মানুহৰ এক স্বাভাৱিক সহজাত মানবিক বৃত্তি আৰু সৌন্দৰ্যবোধৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত প্ৰেৰণাতেই আদিম যুগৰ মানুহে নিজকে নিয়োজিত কৰিছিল সৌন্দৰ্য সাধনাত— সৃষ্টি হৈছিল কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ— তাৰমানে, কৃষ্টি আৰু সৌন্দৰ্যবোধৰ জন্ম তথা বিকাশৰ লগত মানুহৰ জৈবিক বিৱৰ্তন, সামাজিক অৱস্থা আৰু জীৱন সংগ্ৰামৰ বিশেষ কোনো সম্পৰ্ক নাই— সৌন্দৰ্য সাধনাৰ নিঃস্বাৰ্থ আৰু স্বতঃস্ফূৰ্ত স্পৃহাৰেই পৰিণতি কৃষ্টি-সংস্কৃতি। এই প্ৰসংগত ভাববাদী পণ্ডিতসকলে সাধাৰণতে স্পেইন, ফ্ৰান্স আদি দেশত আৱিষ্কৃত প্ৰাগৈতিহাসিক গুহাচিত্ৰ সমূহৰ কথা উল্লেখ কৰে। তেওঁলোকে এই গুহাচিত্ৰবোৰৰ ব্যৱহাৰিক উদ্দেশ্যক হয় অস্বীকাৰ কৰে কিম্বা গৌণ স্থান দিয়ে। বাস্তৱ প্ৰয়োজন আৰু ব্যৱহাৰিক উদ্দেশ্যৰ ওপৰত যথাযুক্ত গুৰুত্ব নিদিয়া ভাববাদী সকলৰ মতে সৌন্দৰ্য সাধনাই এই গুহাচিত্ৰবোৰৰ একমাত্ৰ মুখ্য উদ্দেশ্য তথা প্ৰেৰণাৰ মূল আছিল। এই ধাৰণা কিন্তু সঠিক নহয়। স্থানান্তৰত আমি এই বিষয়ে বিশদভাৱে আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা

কৰিছো। সাধাৰণ জ্ঞানৰ পৰা আমি ইয়াত কেইটিমান প্ৰশ্নৰ উত্থাপন কৰিব পাৰো ঃ চিকাৰজীৱী আদিম মানৱৰ দৃষ্টিত হিংস্ৰ ভয়ঙ্কৰ জন্তুবোৰ সেইকালত সৌন্দৰ্য সাধনাৰ বিষয় হোৱাটো কিমানদূৰ সম্ভৱ? জীৱন সংগ্ৰামত সদাব্যস্ত আদিম চিকাৰজীৱী মানুহৰ সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ অৱসৰ জানো আছিল? তদুপৰি মানৱ-মনত সৌন্দৰ্যবোধৰ উদ্ভৱ হ'বলৈ যি সামাজিক অৱস্থাৰ প্ৰয়োজন সেই অৱস্থা সমাজ বিকাশৰ আদিম স্তৰত আছিলনে?

মানুহ এটা জৈৱ— সামাজিক জীৱ। গতিকে মানুহৰ সৌন্দৰ্য বোধৰ উৎস সম্পৰ্কে আলোচনা কৰোঁতে মানুহৰ জৈৱিক আৰু সামাজিক বিবৰ্তনৰ কথা আওকাণ কৰিব নোৱাৰি। বস্তুবাদী পণ্ডিতসকলৰ মতে এই দুয়োটা ক্ষেত্ৰত মানুহৰ শ্ৰমৰ ভূমিকা অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ। তেওঁলোকে কয় যে সচেতন আৰু সমষ্টিবদ্ধ শ্ৰমেহে দৰাচলতে মানুহক পশুৰ কৰা পৃথক কৰিছে। মানুহৰ জৈৱিক বিৱৰ্তন আৰু বিভিন্ন মানৱিক গুণৰ উন্মেষৰ ক্ষেত্ৰত শ্ৰমৰ এই অৱদানৰ কথা কোনোপধ্যেই নুই কৰিব পৰা নাযায়। মানুহৰ বাক-ক্ষমতা আৰু ভাষা— শেষ বিচাৰত সমষ্টিবদ্ধ শ্ৰমৰেই ফলশ্ৰুতি। এই ভাষা অবিহনে কোনো ধৰণৰ নান্দনিক ধাৰণা বা চিন্তা মানুহৰ মনলৈ অহাটো সম্ভৱ নহয়। গতিকে ভাষা— যি মূলতঃ শ্ৰমৰেই সৃষ্টি— সেই ভাষাৰ উদ্ভৱ মানুহৰ মনত সৌন্দৰ্য সম্পৰ্কীয় ধাৰণা জন্ম লোৱাৰ এক প্ৰধান পূৰ্ব চৰ্ত। আনহাতেদি, মানুহৰ সামাজিক শ্ৰমৰ অভিজ্ঞতাই চিন্তাৰ ধৰণ আৰু পঞ্চেন্দ্ৰিয়ৰ সংবেদনশীলতাক বিকশিত, সূক্ষ্ম আৰু প্ৰখৰ কৰি তোলে। নকলেও হ'ব যে এই অগ্ৰগতিৰ লগত মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ জন্ম তথা বিকাশৰ প্ৰশ্নটো বিশেষভাৱে জড়িত।

আৰু এটা দিশৰপৰা শ্ৰমৰ লগত মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধ সম্পৃক্ত। মানৱ মনত সৌন্দৰ্যৰ উদ্ভৱ হ'বলৈ হ'লে মানুহৰ শ্ৰমৰ উৎপাদন ক্ষমতা কিছু হ'লেও উন্নত হ'ব লাগিব— এই মত বস্তুবাদীসকলে পোষণ কৰে। সৌন্দৰ্যৰ সৃষ্টি আৰু উপভোগৰ কাৰণে আপেক্ষিক অৱসৰ আৰু নিৰাপত্তাৰ প্ৰয়োজন। এই অৱসৰ আৰু নিৰাপত্তা দিব পাৰে উৎপাদন আৰু আত্মৰক্ষাৰ ব্যৱস্থাৰ উন্নতিয়ে। গতিকে ভাববাদীসকলে মানৱ হৃদয়ত ৰূপ-তৃষ্ণাৰ যি অদম্য হাবিয়াসৰ কথা কয় সি আচলতে এটা কষ্টকল্পিত ধাৰণাহে। সৌন্দৰ্যবোধ দৰাচলতে মানুহ আৰু সমাজৰ বিকাশৰ এটা স্তৰত উদ্ভৱ হোৱা মানৱিক গুণ— যাৰ লগত মানুহৰ বাস্তৱ, সচেতন, সমষ্টিবদ্ধ শ্ৰমৰ সম্পৰ্ক ঘনিষ্ঠ আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ।

এই পটভূমিত বিচাৰ কৰিলে দেখা যাব যে কৃষ্টি-সংস্কৃতি সৌন্দৰ্যবোধৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত স্বাভাৱিক অভিব্যক্তি নহয়, ইয়াৰ জন্ম আৰু প্ৰাথমিক বিকাশ বাস্তৱৰ প্ৰয়োজনত জীৱন সংগ্ৰামৰ হাতিয়াৰ হিচাপেহে। কোৱা বাহুল্য যে এই মতবাদ বস্তুবাদসন্মত। সমাজ বিকাশৰ আদিম স্তৰত সংগ্ৰহ আৰু উৎপাদনৰ উপায়সমূহ আছিল স্থূল আৰু অনুন্নত। সেই কালত অসহায় অজ্ঞ মানুহে নিজৰ শ্ৰমৰ ফলপ্ৰসূতা বঢ়াবলৈ আৰু ফলাফল সম্পৰ্কে নিশ্চিত হ'বলৈ নানান ধৰণৰ উপায় অৱলম্বন কৰিছিল। চিকাৰৰ সাফল্যৰ উদ্দেশ্যে তেওঁলোকে গুহাৰ গাত আঁকিছিল আহত জন্তুৰ বৰ্ণাঢ্য ছবি; কেতিয়াবা হয়তো অধিক শস্যৰ আশাত লহপহকৈ বাঢ়ি অহা শস্যৰ অনুকৰণত ওপৰলৈ জপিয়াই নৃত্য কৰিছিল; আকৌ কেতিয়াবা আদিকলাত্মক নৃত্য-গীতেৰে ধৰণীক কৰিব বিচাৰিছিল অধিক উৰ্বৰা তথা শস্য-সম্ভৱা। নৃতাত্ত্বিকসকলে এইবোৰ আচাৰ-অনুষ্ঠান আদিম সমাজৰ ইন্দ্ৰজালৰ লগতে যুক্ত বুলি ভাবে।

বহুতো বস্তুবাদী পণ্ডিতে অনুমান কৰে যে মূলতঃ আদিম সমাজৰ এই ঐন্দ্ৰজালিক আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ পৰাই পৰৱৰ্তীকালৰ কৃষ্টি সংস্কৃতি বিকশিত হয়। আকৌ, কৃষ্টিৰ অৰ্থ যদি বহলভাৱে লোৱা হয়, যদি কৃষ্টিৰ উৎস কেৱল ইন্দ্ৰজালৰ মাজতেই নিবিচাৰি অন্যান্য উৎসৰ প্ৰতিও মনোযোগ দিয়া হয়— যদি প্ৰকৃতিক নিজৰ বশলৈ অনা সকলো বাস্তৱ আৰু কাল্পনিক প্ৰচেষ্টা-প্ৰযত্নকেই কৃষ্টি বোলা হয়— তেতিয়াও দেখা যাব যে কৃষ্টিৰ আদিম স্তৰ কোনো প্ৰকাৰেই বাস্তৱ জীৱন সংগ্ৰামৰ পৰা মুক্ত নহয়। তাৰমানে, একেবাৰে প্ৰাথমিক পৰ্যায়ত কৃষ্টি আছিল জীৱন সংগ্ৰামৰ অংগ আৰু তাৰ উদ্দেশ্য আছিল ব্যৱহাৰিক, পাৰ্থিৱ। এই সিদ্ধান্ত কৃষ্টিৰ উদ্ভৱসংক্ৰান্ত বস্তুবাদী ধাৰণাৰ অন্যতম প্ৰধান ভিত্তি।

(৩)

কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ উদ্ভৱ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে বিভিন্ন ভাৱণত তেওঁৰ ব্যাখ্যা দাঙি ধৰিছে। তেওঁৰ মতামতবোৰত যেনেকৈ এটা কেন্দ্ৰীয় ধাৰণাৰ বিস্তাৰ আৰু সমৰ্থন দেখা যায়, ঠিক তেনেকৈ কেতিয়াবা তেওঁৰ বিভিন্ন মতবাদৰ মাজত স্ববিৰোধিতাও পৰিলক্ষিত হোৱা দেখা যায়। সংস্কৃতিৰ জন্ম সংক্ৰান্ত ব্যাখ্যাৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অৱস্থান মূলতঃ ভাববাদী। বাস্তৱ প্ৰয়োজনত আদিম বৰ্বৰ মানুহে যে নিজৰ অজ্ঞাতেই কৃষ্টিৰ বীজ ৰোপন কৰিছিল— তাৰ ইংগিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লিখনীত নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কল্পনাত আদিম মানুহৰ হৃদয় মনত সৌন্দৰ্য-স্পৃহা প্ৰবৃত্তিৰ দৰে প্ৰোথিত আৰু এই অদম্য স্পৃহাৰ প্ৰেৰণাতেই সৃষ্টি হৈছিল আদিম কৃষ্টি। এই কৃষ্টিৰ কৃপাতেই মানুহৰ উত্তৰণ ঘটিল, পশু জগতৰ পৰা মানুহ ওপৰলৈ উঠি আহিল। শিল্পীৰ পৃথিৱীত জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ এই ব্যাখ্যা উত্থাপিত কৰিছে পৰিষ্কাৰভাৱে ঃ "সৌন্দৰ্য, ভালপোৱা আৰু সৌন্দৰ্যলৈ পিয়াহো তাৰ গাতেই আহিছিল লাগি— পেটৰ ভোক পিয়াহৰ দৰেই।... এই যে মানুহৰ খাই বৈ তৃপ্তি পোৱাৰ পিছতো জীৱনৰ আনন্দ পূৰ্ণ কৰিবলৈ মধুৰ দৰ্শন, মধুৰ শ্ৰৱণ তাক লাগে— এই যে পেটৰ ভোক-পিয়াহৰ দৰেই তাৰ এই স্বাভাৱিক সৌন্দৰ্যমুগ্ধতা— সৌন্দৰ্যৰ বাবে হেঁপাহ— এই হেঁপাহতেই আছিল সংস্কৃতিৰ নীহাৰিকাৰ ৰূপ। এই হেঁপাহৰ বাবেই মানুহ পশুতকৈ হ'ল বেলেগ। এনেয়ে মানুহে পশুৰে একে। কৃষ্টিয়ে— সংস্কৃতিয়ে তাক কৰিলে বেলেগ। সেই কাৰণেই আদিম সৃষ্টিতেই জনম পাই চকুত ওপজোতেই সৌন্দৰ্যৰ কাজল পিন্ধি অহা মানুহটো শিল্পী"। [বঃ, পৃঃ ৪১৩]

এয়া অৱশ্যেই নিৰ্ভেজাল ভাববাদ। বস্তুবাদী সকলে কয়, জীৱনৰ তাগিদাত প্ৰকৃতিক নিজৰ নিয়ন্ত্ৰণলৈ অনাৰ যি সৰ্বাত্মক প্ৰচেষ্টা-প্ৰযত্ন, তাৰ মাজতেই নিহিত থাকে সংস্কৃতিৰ অঙ্কুৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তব্য বিপৰীত। তেওঁৰ দৃষ্টিত সংস্কৃতিৰ উদ্ভৱৰ কাৰণ মানুহৰ সৌন্দৰ্য-স্পৃহা। লক্ষ্য কৰিবলগীয়া কথা যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিচাৰত এই সৌন্দৰ্য-স্পৃহা সংগ্ৰাম আৰু সাধনাৰ দ্বাৰা আয়ত্ত কৰি লোৱা মানৱিক গুণ নহয়, ই ভোক-পিয়াহৰ দৰেই প্ৰবৃত্তিভিত্তিক— আধুনিক বস্তুবাদী মনোবিজ্ঞানৰ ভাষাত যাক বোলা হয়, 'চৰ্তহীন পৰাবৰ্ত'। তাৰমানে ভাববাদী জ্যোতিপ্ৰসাদে আদিম অজ্ঞ মানুহৰ মনতো আবিষ্কাৰ কৰিছে একধৰণৰ চৰ্তহীন সৌন্দৰ্য পৰাবৰ্ত— unconditioned beauty reflex, আচলতে এই কথাবোৰ লিখোতে জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ বিষয়ে প্ৰচলিত বিদ্যমান ধাৰণা

আদিম যুগৰ মানুহৰ ওপৰত জাপি দিয়া যেন অনুমান হয়। কিন্তু প্ৰশ্ন হ'লঃ সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতি হেঁপাহ যদি মানুহৰ সহজাত প্ৰবৃত্তিয়েই হয় তেন্তে দুষ্কৃতিৰ জন্ম হ'ল কেনেকৈ? এই প্ৰশ্নৰ পৰিষ্কাৰ উত্তৰ জ্যোতি প্ৰসাদৰ ৰচনাত নাই। তেওঁ অৱশ্যে মানুহৰ মনৰ মাজত ভাল আৰু বেয়া প্ৰবৃত্তি লুকাই থকাৰ কথা কৈছে। পিছে প্ৰশ্ন হ'ল ঃ সৌন্দৰ্যৰ সাধক আদিম মানুহৰ মনত জানো ভাল বেয়া প্ৰবৃত্তিৰ সংমিশ্ৰণ আছিল? যদি আছিল, তেন্তে কিয় আৰু কেতিয়াৰ পৰা কু-প্ৰবৃত্তিবোৰে ভালকৈ মুৰ দাঙি উঠিল, কেতিয়াৰ পৰা পৃথিৱীত জন্ম হ'ল সংস্কৃতি বিৰোধী দুষ্কৃতিৰ? প্ৰশ্নবোৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ, কিন্তু বৰ্ত্তমান আলোচনাত এই বিষয়ে লিখিবলৈ যোৱাটো প্ৰাসংগিক নহ'ব। সৌন্দৰ্যবোধ আৰু কৃষ্টি জন্ম বিষয়ক ব্যাখ্যা আগবঢ়াওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দাৰ্শনিক অৱস্থান যে বস্তুবাদৰ পৰা যথেষ্ট নিলগত, তাৰ কিঞ্চিৎ আভাস দিবলৈহে আমি প্ৰসংগান্তৰলৈ যাবলগীয়া হ'ল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিভিন্ন মতামতৰ মাজত পৰস্পৰ বিৰোধিতা থকাৰ কথা আমি ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰিছো। শিল্পীৰ পৃথিৱীত তেওঁ কৈছে যে 'আদিম সৃষ্টিতেই জনম পাই চকুত ওপজোতেই সৌন্দৰ্যৰ কাজল পিন্ধি অহা মানুহেই সৃষ্টি কৰিলে আদিম কৃষ্টি আৰু এই কৃষ্টিৰ বাবেই মানুহ পশুতকৈ উন্নততৰ। 'নতুনৰ পূজা'ত কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে অলপ ভিন্নসুৰীয়া ব্যাখ্যা আগবঢ়াইছে। প্ৰথমেই তেওঁৰ কথাখিনি উদ্ধৃত কৰা যাওক ঃ পশুৰ পৰা মানুহ বেলেগ তাৰ কৃতিৰ বাবে। আদিম''বৰ্ব্বৰতকৈ আজিৰ মানুহ বেলেগ তাৰ সংস্কৃতিৰ বাবে। সাধাৰণতে মানুহে তাৰ দেহ ধাৰণৰ বাবে আৰু স্বাভাৱিকত তাৰ ইন্দ্ৰিয়ৰ যোগেদি আনন্দ পাবৰ কাৰণে যি কৰে আৰু তাৰ উৎকৰ্ষণৰ বাবে মানুহৰ যি যত্ন আমি তাক কৃতি বুলিব পাৰোঁ। এই কৃতিকেই যেতিয়া মানুহে সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ দৃষ্টিৰে চাই তাত কলা প্ৰয়োগ কৰে তেতিয়াৰ পৰাই সেই কৃতি সংস্কৃতিৰ অন্তৰ্ভুক্ত হয়। সেই কাৰণে মই ক'ব খোজোঁ, সংস্কৃতি হৈছে সুন্দৰৰ পূজা। আমাৰ আৱশ্যকতাৰ ফালৰ পৰা আমি এটা বাহানি যিমানেই মানসিক উৎকৰ্ষ খটুৱাই নকৰো, সি সংস্কৃতি নহয়। তাক সভ্যতা বুলিব পাৰো। কিন্তু যেতিয়াই সেই আৱশ্যকীয় বাহানিত তাক আৱশ্যকতাৰ ফালৰ পৰা গঢ়োতে আমাৰ সৌন্দৰ্যবোধৰ ফালৰ পৰাও তাক প্ৰভাৱ কৰি সেইদৰে তাক ৰূপ দিবলৈ যাওঁ, সি তেতিয়াই সাংস্কৃতিক বস্তু হৈ পৰে"। [ৰ. পৃঃ ৪৪৬-৪৪৭]

আলোচনাৰ সুবিধাৰ কাৰণে উদ্ধৃতিটো অলপ দীঘলীয়াকৈ তুলি দিয়া হ'ল। অলপ ভালকৈ পঢ়ি চালে দেখা যাব যে শিল্পীৰ পৃথিৱীত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৃষ্টিৰ উদ্ভৱ সম্পৰ্কে যি কথা কৈছে তাৰ লগত কিছুক্ষেত্ৰত এইমাত্ৰ উল্লেখ কৰা বক্তব্যৰ মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। যেনে, (১) শিল্পীৰ পৃথিৱীত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে যে সংস্কৃতিয়ে মানুহক পশুৰ পৰা পৃথক কৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে সংস্কৃতি সৌন্দৰ্যৰ সাধনা, সুন্দৰৰ সুপ্ৰয়োগ। এই সংজ্ঞাৰ কথা মনত ৰাখিলে বুজা যাব জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উল্লেখিত মতটো ভাববাদী চিন্তাৰ দ্বাৰা কি গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিত। দ্বিতীয় উদ্ধৃতিত কিন্তু এই মতটো বহু পৰিমাণে সংশোধিত। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে পাৰ্থিৱ প্ৰয়োজনৰ তাগিদাত মানুহে যি কাম কৰে সিয়েই মানুহক পশুৰ পৰা পৃথক কৰিছে। পৰোক্ষভাৱে ইয়াত জ্যোতিপ্ৰসাদে মানুহৰ জীৱিকা-প্ৰচেষ্টাৰ ওপৰত যথেষ্ট গুৰুত্ব দিছে। এই মতৰ লগত বস্তুবাদীসকলৰ বিশেষ মতপাৰ্থক্য আছে বুলি মনে নধৰে। এই উদ্ধৃতিৰ দ্বাৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতিৰ উৎস সম্পৰ্কীয় ধ্যান-ধাৰণা বিচাৰ কৰিলে দেখা যায় যে সংস্কৃতিয়ে

মানুহক পশুজগতৰ পৰা নহয়, আদিম বৰ্ব্বৰ অৱস্থাৰ পৰা উন্নততৰ স্তৰলৈ উঠাতহে সহায় কৰিছে। এইখিনিতে অৱশ্যে এটা প্ৰশ্ন উঠিব পাৰে; আদিম বৰ্ব্বৰ অৱস্থাৰ ব্যৱহাৰিক উদ্দেশ্যযুক্ত আৰু অচেতনভাবে সৃষ্টি হোৱা সুন্দৰ শিল্প, নৃত্য কলা ইত্যাদিক সংস্কৃতি বা কৃষ্টিৰ অন্তৰ্ভুক্ত বুলি গণ্য কৰিব পৰা যায় যে নাযায়? (২) জ্যোতি প্ৰসাদে এঠাইত কৈছে যে পৃথিৱীত আদিম মানুহৰ আবিৰ্ভাৱৰ লগে লগে আৰম্ভ হৈছিল সুন্দৰৰ পূজা। এই মত অবাস্তৱ, অনৈতিহাসিক। দ্বিতীয় উদ্ধৃতিটোত জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজেই এই মত খণ্ডন কৰাৰ ইংগিত আছে। বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰিলে দেখা যাব যে জ্যোতিপ্ৰসাদে ইয়াত মানব-ইতিহাসৰ প্ৰাক্-সাংস্কৃতিক যুগ এটাৰ কথা কৈছে— যেতিয়া পশুজগতৰ পৰা মানুহৰ উত্তৰণ ঘটিছে, অথচ সৌন্দৰ্য পূজা আৰম্ভ হোৱা নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা-ভাবনাৰ লগত সংগতি ৰাখি এই যুগটোক সভ্যতাৰ যুগ বোলা যায়। সি যি কি নহওক, এই যুগ বিভাগৰ পৰা এই কথা প্ৰমাণিত হয় যে মানুহৰ আবিৰ্ভাৱৰ লগে লগে পৃথিৱীত সুন্দৰৰ পূজা আৰম্ভ হোৱা নাছিল। এটা অৰ্থত এই ব্যাখ্যাত সত্যতা নথকা নহয়। কিন্তু সংস্কৃতিৰ— জ্যোতিপ্ৰসাদীয় ভাষাত সুন্দৰৰ পূজাৰ— উদ্ভৱ কেনেকৈ হ'ল তাৰ বাস্তৱসম্মত ব্যাখ্যা জ্যোতিপ্ৰসাদে দিব পৰা নাই। ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা-চেতনা ভাববাদী ধ্যান-ধাৰণাৰে আচ্ছন্ন। পোহৰলৈতে তেওঁ কৈছে ঃ "মানুহে আদি সভ্যতা সৃষ্টি কৰোঁতে আবিষ্কাৰ কৰিলে মানুহৰ মনটো। দেখিলে যে মনটোৱেইহে মানুহ। মনৰ উৎকৰ্ষণেই হৈছে মানুহৰ ওপৰলৈ গতি কৰাৰ উপায়। এই উৎকৰ্ষণেই হৈছে সংস্কৃতি"। [ৰঃ, পৃঃ ৪৬৮]

মনটোৱেইহে মানুহ— এয়ে বিষয়ীগত ভাববাদৰ সাৰমৰ্ম। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা-চেতনা এই ভাববাদী কষ্ট-কল্পিত ধাৰণাৰে প্ৰভাবিত হোৱা বাবে তেওঁ সভ্যতা সৃষ্টি কৰোঁতে— বাস্তৱ জীৱন সংগ্ৰামৰ লগে লগে আৰু তাৰ পৰিণতি হিচাপে— মানুহৰ মনটোৱে গঢ় লোৱাৰ কথা কোৱা নাই। তেওঁ মনটো 'আবিষ্কাৰ' কৰাৰ কথাহে কৈছে, যেনে সৌন্দৰ্য-সচেতন মন এটা একেবাৰে আদিম অৱস্থাৰ পৰাই মানুহৰ ভিতৰত লুকাই আছিল— কিবা অজ্ঞাত কাৰণে সভ্যতা সৃষ্টি কৰিবলৈ যাওঁতে মানুহে তাক আবিষ্কাৰ কৰাৰ লগে লগে পৃথিৱীত আৰম্ভ হ'ল সুন্দৰৰ পূজা, সংস্কৃতিৰ অবিৰত আলোক-যাত্ৰা। তাৰমানে; জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে কৃষ্টিসংস্কৃতিৰ উদ্ভৱৰ মূল প্ৰেৰণা মানসিক, বাস্তৱৰ প্ৰয়োজন আৰু সংগ্ৰামৰ লগত তাৰ বিশেষ সম্পৰ্ক নাই।

(৪)

কৃষ্টিৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ সম্পৰ্কে বিষ্ণুপ্ৰসাদে কিছু সাৰুৱা কথা কৈ গৈছে। তেওঁৰ মত আৰু মন্তব্য পঢ়ি এই সিদ্ধান্তলৈ অনায়াসে আহিব পাৰি যে তুলনামূলকভাৱে বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ ব্যাখ্যা যথেষ্ট পৰিমাণে বাস্তৱানুগ, জীৱনমুখী আৰু সংগ্ৰামকেন্দ্ৰিক। 'কৃষ্টি' শব্দটোৰ প্ৰতি বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ বিশেষ আকৰ্ষণৰ পৰাই বুজিব পাৰি যে তেওঁৰ ব্যাখ্যা ভাববাদভিত্তিক নোহোৱাটোৱেই স্বাভাবিক। ৰবীন্দ্ৰনাথে 'কৃষ্টি' শব্দটো পচন্দ কৰা নাছিল। এই কৃষ্টিবিৰাগ আচলতে তেওঁৰ সাহিত্যতত্ত্বৰে সম্পৰ্কিত। এই তত্ত্বৰ এটা প্ৰধান সূত্ৰ হ'ল, জীৱন ধাৰণৰ প্ৰয়োজনৰ লগত শিল্প-সাহিত্যৰ সম্পৰ্ক নাই। কৃষি-কৰ্ম জীৱনৰ স্থূল বাস্তৱ পূৰণৰহে উপায় মাত্ৰ, গতিকে সেই কৃষিকৰ্মৰ সৈতে যুক্ত 'কৃষ্টি' শব্দটোৱেই কেনেকৈ শিল্প-সাহিত্যৰ দৰে উচ্চতৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহৃত হোৱাটো সম্ভৱ? ৰবীন্দ্ৰনাথৰ আপত্তিৰ ইয়েই অন্যতম প্ৰধান কাৰণ। [নীহাৰৰঞ্জন ৰায়, কৃষ্টি, কালচাৰ, সংস্কৃতি, কলিকতা, ১৯৭৯, পৃঃ ৬-৭] বস্তুবাদী

ধ্যানধাৰণাৰ অনুগামী, সাধাৰণ হালোৱা-হজুৱাৰ সৈতে আন্তৰিক আৰু ঘনিষ্ঠ সম্পৰ্ক থকা বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ চিন্তা কিন্তু বিপৰীত। কৃষ্টি সম্পৰ্কে বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ ধাৰণা কেনে চোৱা যাওক ঃ "কাব্য, গান, শিল্প, দৰ্শন, ধ্যান ধাৰণাই নাইবা আচাৰ অনুষ্ঠান, ভদ্ৰতা, শিষ্টাচাৰ, নীতি-নিয়মকেই সাধাৰণতঃ মানুহে বুজে কৃষ্টি বা কাল্‌চাৰ বুলি। কিন্তু দৰাচলতে বাস্তৱ প্ৰয়োজনত যাৰ জনম, মানুহৰ জীৱন সংগ্ৰামত যি শকতি, জীৱন যাত্ৰাৰ বাস্তৱ উদ্দেশ্য সিদ্ধিত যি মুকুতি, সেয়েহে আচল কৃষ্টি, প্ৰকৃত সংস্কৃতি (Real) ৰিয়েল কালচাৰ"। [অসমীয়া কৃষ্টি, চেতনা প্ৰকাশ, গুৱাহাটী, ১৯৮৩ পৃঃ ৩]

এই ব্যাখ্যা বস্তুবাদ সমৰ্থিত। অৱশ্যে যান্ত্ৰিক বস্তুবাদীৰ দৰে বিষ্ণুপ্ৰসাদে কৃষ্টিৰ নিজস্ব সক্ৰিয় ভূমিকাক অস্বীকাৰ কৰা নাই। জীৱন-যাত্ৰা আৰু কৃষ্টিৰ দ্বান্দ্বিক সম্পৰ্কৰ ইংগিত তেওঁৰ ৰচনাত আছে। জীৱন-যাত্ৰাৰ ঘাত-প্ৰতিঘাতৰ ফলত যেনেকৈ কৃষ্টিৰ ৰূপান্তৰ হয়, তেনেকৈ কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ সহায়ত জীৱন-যাত্ৰাৰ উন্নততৰ স্তৰলৈ আগবাঢ়ি যায়। কৃষ্টিৰ এই সক্ৰিয় ইতিবাচক ভূমিকাৰ ওপৰতো আস্থা আছিল বাবেই নিশ্চয় তেওঁ সমাজ ৰূপান্তৰৰ ক্ষেত্ৰত কৃষ্টি সংস্কৃতিৰ বৈপ্লৱিক ভূমিকা সম্পৰ্কে সচেতন আছিল। লক্ষণীয় যে, এই সচেতনতা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তাতো বিদ্যমান।

কৃষ্টিৰ ক্ৰমবিৱৰ্তন, অৱনতি আৰু ৰূপান্তৰৰ বিষয়ে বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ ধাৰণা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আৰু চিত্তাকৰ্ষক। তেওঁৰ মতে, কৃষ্টিৰ যেতিয়া সংস্কাৰ হয় তেতিয়া সেই কৃষ্টি বিৱৰ্তিত হয় সংস্কৃতিলৈ আৰু সংস্কৃতিত যেতিয়া 'বৈদেশীয় মীনাৰ ছাপ পৰে' তেতিয়া সংস্কৃতি হয় কাল্‌চাৰ। এই কাল্‌চাৰেই অৱশেষত কৃষ্টিৰ কাল হয়। এই অৱস্থাত যদি কৃষ্টিৰ যুগোপযোগী ৰূপান্তৰ নহয়, তেন্তে কৃষ্টিৰ অৱলুপ্তি অনিবাৰ্য। [বিষ্ণুৰাভা ৰচনাৱলী (১ম খণ্ড) নলবাৰী, পৃঃ ৩১৪] বিষ্ণুপ্ৰসাদে বিদেশী প্ৰভাৱৰ কথা কওঁতে নিশ্চয় জাতীয় ক্ৰৈষ্টিক ঐতিহ্যৰ পৰিপন্থী বিদেশী সাংস্কৃতিক অপপ্ৰভাৱৰ কথাহে কৈছে। কাৰণ— জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰেই— সকলো বিদেশী প্ৰভাৱৰ পৰা নিজৰ জাতীয় কৃষ্টিক মুক্ত ৰখাৰ কথা বিষ্ণুপ্ৰসাদে কেতিয়াও ভবা নাছিল। পৰিতাপৰ কথা যে এতিয়ালৈকে আমি বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ যিবোৰ ৰচনা আৰু ভাষণ পঢ়িবলৈ পাইছো তাত তেওঁৰ এই ধ্যান-ধাৰণাবোৰ বিশদভাৱে আলোচনা কৰা হোৱা নাই।

শিল্পীৰ পৃথিৱীত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে যে কৃষ্টি-সংস্কৃতিয়ে মানুহক পশুৰ পৰা পৃথক কৰিলে, নহ'লে মানুহ আৰু পশুৰ মাজত বিশেষ পাৰ্থক্য নাই। এই নিবন্ধৰ তৃতীয়াংশত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই মত বিস্তাৰিতভাৱে আলোচিত হৈছে। বিষ্ণুপ্ৰসাদেও এঠাইত কৈছে যে কৃষ্টি থকাৰ কাৰণেহে মানুহ পশুতকৈ উন্নত। আপাতদৃষ্টিত ধাৰণা হ'ব যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে বিষ্ণুপ্ৰসাদেও ভাবে যে সহজাত সৌন্দৰ্য-স্পৃহাই মানুহৰ সৰ্বাধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু প্ৰাথমিক মানৱিক বৈশিষ্ট্য। দৰাচলতে কিন্তু এই ধাৰণা সত্য নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণুৰাভাৰ সংস্কৃতি কৃষ্টিৰ সংজ্ঞা সম্পূৰ্ণ সুকীয়া। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে, সুন্দৰৰ প্ৰয়োগেই সংস্কৃতি। অৰ্থাৎ, বাস্তৱ জীৱন-সংগ্ৰামৰ প্ৰয়োজনত আৰু তাৰ পৰিণতি হিচাপে কৃষ্টিৰ জন্ম আৰু বিকাশ হোৱা নাই। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ সংজ্ঞা কিন্তু ভিন্ন। এই ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাববাদী ব্যাখ্যাৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত প্ৰান্তত বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ অৱস্থান। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰাক্-সাংস্কৃতিক স্তৰত— সভ্যতাক— বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ সংজ্ঞাই সাঙুৰি লৈছে। তদুপৰি, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংজ্ঞা মূলতঃ সৌন্দৰ্য্যকেন্দ্ৰিক, বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ সংজ্ঞা সংগ্ৰামকেন্দ্ৰিক। এইখিনিতেই দুয়োৰে মৌলিক পাৰ্থক্য। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ নিজৰ

ভাষাতেই তেওঁৰ বক্তব্য শুনা যাওক ঃ এতেকে কৃষ্টিৰ কাৰণেহে মানুহ মানুহ, নহ'লে মানুহ পশুৰ শাৰীত থাকিলহেঁতেন। কাৰণ বাটি থকাই যেতিয়া প্ৰকৃতিৰ প্ৰেৰণা, আৰু প্ৰকৃতিৰ ওপৰতেই মানুহ নিৰ্ভৰশীল হ'লহেঁতেন তেতিয়া মানুহ পশু বুলি গণ্য হ'লহেঁতেন। কাৰণ পশুৱে প্ৰকৃতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰে; কিন্তু মানুহৰ জীৱিকা প্ৰচেষ্টাই প্ৰকৃতিৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ নকৰি প্ৰকৃতিৰ বুকু ফালি খাদ্য বস্তু আৰু প্ৰয়োজনীয় উপাদান আদায় কৰিবলৈ মানুহক শিকালে। গতিকে মানুহৰ সৃষ্টিৰ মূল প্ৰেৰণা হ'ল প্ৰকৃতিৰ দাসত্বৰ পৰা মুক্তি। এই যে মানুহৰ সহজ সাধ্য মুক্তি স্বাধীনতাৰ সাধনা, এই সাধনাই হৈছে মানুহৰ জীৱিকা প্ৰয়াস আৰু এই মানুহৰ জীৱিকা-প্ৰয়াসেই হৈছে কৃষ্টি-সংস্কৃতি বা কাল্‌চাৰৰ মূল তত্ত্ব। [অসমীয়া কৃষ্টি, পৃঃ ৩-৪]

এই কথাখিনিত ভাববাদী বিচাৰৰ জীৱনবিমুখিতা আৰু অবাস্তৱতা নাই আৰু এই বাবেই নিশ্চয় বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ কিছুমান ব্যাখ্যাত সাংস্কৃতিক জীৱনৰ বাস্তৱ ভিত্তিৰ কথা বেছ পৰিষ্কাৰভাৱে উল্লেখিত হোৱা দেখা যায়। দৃষ্টান্ত হিচাপে বিহুনৃত্যৰ বিষয়ে তেওঁৰ মতৰ কথা উল্লেখ কৰিব পাৰি। বিষ্ণুপ্ৰসাদে বিহুনৃত্য তথা উৎসৱৰ উৎসৰ কথা কওঁতে আদিম গোষ্ঠী সমাজৰ উৰ্বৰতাকেন্দ্ৰিক যৌনতাপ্ৰধান নৃত্যৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰিছে। অৰ্থাৎ বিহুৰ উৎস সম্পৰ্কে উদ্ভট বা কাল্পনিক ব্যাখ্যাৰ আশ্ৰয় নোলোৱাকৈ তেওঁ বিহুৰ উৎসৰ অনুসন্ধান কৰিছে আদিম মানুহে যৌনতাপ্ৰধান নৃত্যগীতেৰে বসুমতীক শস্য-সম্ভৱা কৰাৰ তথা প্ৰকৃতিক নিজৰ বশলৈ আনিবৰ বাবে কৰা চেষ্টাৰ মাজত। ঠিক সেইদৰে আলিয়াই সৃগাঙৰ প্ৰতি মিচিং সমাজৰ ধাউতিৰ কথা কওঁতে বিষ্ণুপ্ৰসাদে তেওঁলোকৰ কৃষিনিৰ্ভৰ জীৱনৰ ওপৰতহে সৰ্বাধিক গুৰুত্ব দিছে। উপৰুৱা দৃষ্টিত গৌণ যেন লাগিলেও এই কথাবোৰ দৰাচলতে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। কিয়নো, অলপ দকৈ ভাবি চালেই ওলাই পৰে যে বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ এই ব্যাখ্যাবোৰৰ লগত তেওঁৰ কৃষ্টি বিষয়ক সংজ্ঞা ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত।

জ্যোতিপ্ৰসাদে মানুহৰ সাৰ্বকালিক সৌন্দৰ্যবোধ সম্পৰ্কে যথেষ্ট কথা কৈ গৈছে। আলোচনাৰ তৃতীয়াংশত এই বিষয়ে আমি কিছু আলোচনা কৰিবলৈ যত্ন কৰিছো। এতিয়ালৈকে পঢ়িবলৈ পোৱা বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ ৰচনাৰাজিত মানুহৰ সৌন্দৰ্যবোধ সম্পৰ্কে নিৰ্দিষ্টভাৱে কোনো কথা কোৱা আমি পোৱা নাই। অৱশ্যে অসমীয়া কৃষ্টিত এই সন্দৰ্ভত তেওঁৰ দুই এটা মন্তব্য পঢ়িবলৈ পোৱা যায়। এই মন্তব্যকেইটি ভালদৰে পঢ়ি চালেই বুজা যায় যে এই ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত তেওঁৰ পাৰ্থক্য কিমান আৰু কোনখিনিত। লক্ষণীয় যে সৌন্দৰ্যবোধৰ উন্মেষৰ কথা কওঁতে বিষ্ণুপ্ৰসাদে গুৰুত্ব দিছে খাদ্য-সংগ্ৰহ আৰু আত্মৰক্ষাৰ উপায়ৰ অগ্ৰগতিৰ ওপৰত। এই বিচাৰ ভংগী নিঃসন্দেহে বস্তুবাদসম্মত। অনুন্নত অস্ত্ৰেৰে বিপদ সংকুল পৰিৱেশত অহৰহ ব্যস্ত থকা আদিম মিকিৰ সকলৰ মাজত বিষ্ণুপ্ৰসাদে উল্লেখযোগ্য সৌন্দৰ্যৰ প্ৰকাশ দেখা নাই— তেওঁলোকৰ দেহাৰ আবৰণ সামান্য বি লেংটি তাতো বিশেষ কাৰুকাৰ্য দেখা নাই। [অসমীয়া কৃষ্টি, পৃঃ ৫] তাৰ পাছত বিষ্ণু প্ৰসাদে আদি-প্ৰস্তৰ যুগৰ শেহত আৰু নৱ-প্ৰস্তৰ যুগৰ আৰম্ভণিত নগাসকলৰ মাজত দেখিছে 'সৌন্দৰ্যবোধৰ প্ৰথম জিলিকনি'। [অসমীয়া কৃষ্টি, পৃঃ ৬] এই সৌন্দৰ্যবোধ উদ্ভৱ হোৱাৰ বাস্তৱ পূৰ্বচৰ্ত কি? এই আলোচনাৰ দ্বিতীয়াংশত এই সম্পৰ্কে থোৰতে কিছু কথা কোৱা হৈছে। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ ৰচনাতো এই বস্তুবাদী বিচাৰ পদ্ধতিৰ ইংগিত বিদ্যমান ঃ নগাৰ প্ৰাণত সৌন্দৰ্যবোধৰ প্ৰথম জিলিকনি জিলিকি উঠিল, সিহঁতৰ

সৰল অস্ত্ৰ হ'লেও সেই অস্ত্ৰ চোকা আৰু উন্নত ধৰণৰ আছিল। এদিন অকস্মাতে শিল ঘঁহি থাকোতে সেই অগ্নিৰ অবিষ্কাৰ হ'ল।... সেই টিঙিৰিৰ? সহায় লৈ তেওঁলোকে ছবি-কনি পুৰিব ধৰিলে।... হিংস্ৰ শত্ৰুৰ বহুতৰ প্ৰাণ নাশ হ'ল। শত্ৰুৰ লগত সংগ্ৰাম কৰিবলৈ আৰু বেছি আৱশ্যক নহ'ল। পুৰুষে চিকাৰ কৰিবলৈ গ'ল, নাৰীয়ে বিশ্ৰামৰ সময়ত কল্পনাৰ জাল বলে। গুহাত, হাতী দাঁতত, বাঁহৰ চুঙাত, গাহৰি দাঁতত অংকন কৰি সময় কটালে।... সেই অংকনত চিকাৰৰ পশু-পক্ষীৰ গছ-গছনিৰ ছবি প্ৰতিফলিত হ'ল। এইদৰে গোষ্ঠী সভ্যতা সৃষ্টি হ'ল। [অসমীয়া কৃষ্টি, পৃঃ ৬-৭]

খাদ্য-সংগ্ৰহ আৰু আত্মৰক্ষাৰ উপায়ৰ উন্নতিয়ে মানুহক কিছু অৱসৰ দিছিল যদিও সেই আদিম যুগত কেৱল সময় কটাবলৈ মানুহে ছবি আঁকিছিল নে নাই সি অৱশ্যে বিচাৰ্য বিষয়। সি যি কি নহওঁক, এই কথা মন কৰিবলগীয়া যে সেই আদিম লোকসকলৰ ছবিৰ বিষয় আন একো নাছিল, আছিল গছ-গছনি, পশু-পক্ষী। সমাজত যেতিয়া উৎপাদন আৰম্ভ হোৱা নাছিল— যেতিয়া নানা প্ৰকাৰৰ সংগ্ৰহ আৰু চিকাৰেই আছিল মানুহৰ অৱলম্বন— তেতিয়া এই উদ্ভিদ আৰু পশুজগতৰ ওপৰত চৰমভাৱে নিৰ্ভৰ কৰিছিল মানুহৰ জৈৱিক অস্তিত্ব। বিষ্ণুপ্ৰসাদে নগাসকলৰ চিত্ৰাঙ্কনত সমাজৰ প্ৰাক্-উৎপাদন স্তৰৰ জীৱিকা প্ৰচেষ্টাৰ সৈতে যুক্ত বাস্তৱ জগতখনৰেই প্ৰতিফলন দেখা পাইছে।

বিষ্ণুপ্ৰসাদে লিখিছে যে এইদৰেই 'গোষ্ঠী সভ্যতা' আৰম্ভ হ'ল। বিষ্ণুপ্ৰসাদে ইয়াক 'কৃষ্টি' নুবুলি সভ্যতা বোলাৰ কিবা তাৎপৰ্য আছে নেকি? হয়তো আছে। তেওঁৰ মতে নৱ-প্ৰস্তৰ যুগৰ আদিম কৃষিয়েই আদিম কৃষ্টি। কৰ্ষণ কাৰ্যৰ লগত 'কৃষ্টি' শব্দৰ বুৎপত্তিগত সম্পৰ্কৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত এই উক্তি সম্পূৰ্ণ সঠিক বুলি ভবাৰ থল আছে। কিন্তু কথা হ'ল ঃ প্ৰাক-কৃষি যুগৰ জীৱন সংগ্ৰামৰ উপায়, শিল্প-কলা, নীতি-নিয়ম আদিক আমি কৃষ্টি বুলিলে ভুল হ'ব নেকি? বিষ্ণুপ্ৰসাদে নিজেও এঠাইত প্ৰাক্-কৃষি যুগৰ মিকিৰ সকলৰ কৃষ্টিৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। প্ৰকৃতিৰ দাসত্বৰ পৰা মুক্ত হোৱাৰ মানুহৰ যি মুক্তি প্ৰচেষ্টা তাৰ মাজতেই কৃষ্টিৰ উদ্ভৱৰ বীজ নিহিত হৈ আছে। এয়ে বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ মত। নৱপ্ৰস্তৰ যুগৰ কৃষি-কাৰ্যৰ যুগান্তকাৰী বৈপ্লৱিক ভূমিকাৰ কথা অস্বীকাৰ নকৰিও কোৱা যায় যে— এই অৰ্থত— প্ৰাক্-কৃষি যুগতো একপ্ৰকাৰৰ কৃষ্টি আছিল। কাৰণ আদিম মানুহে তেতিয়াও জীৱিকা-প্ৰচেষ্টা চলাইছিল— সচেতন আৰু সংঘবদ্ধভাৱে।

দেখা গ'ল, কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ উদ্ভৱ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ ব্যাখ্যাত মাজত মৌলিক আৰু গুৰুত্বপূৰ্ণ পাৰ্থক্য আছে। এই পাৰ্থক্যৰ ঘাই কাৰণ কি? থোৰতে কোৱা যায় যে বিপৰীত দাৰ্শনিক অৱস্থানেই আচলতে দুয়োৰে ব্যাখ্যা বিশ্লেষণৰ মাজত থকা মৌলিক পাৰ্থক্যৰ ঘাই কাৰণ। ভাববাদী আৰু বস্তুবাদী দাৰ্শনিক অৱস্থানৰ স্বৰূপ কি আৰু এই দুবিধ দাৰ্শনিক দৃষ্টিভংগীয়ে কি ধৰণৰ পৰস্পৰ বিৰোধী ব্যাখ্যা বিশ্লেষণৰ জন্ম দিব পাৰে তাৰ আভাস আমি এই আলোচনাৰ দ্বিতীয় অংশত দিবলৈ যত্ন কৰিছো। গতিকে ইয়াত তাৰ পুনৰাবৃত্তিৰ প্ৰয়োজন নাই। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ কৃষ্টি-চিন্তাৰ আলোচনা প্ৰসংগত আমি দেখিছো যে বাস্তৱ প্ৰয়োজন আৰু সংগ্ৰামে তেওঁৰ কৃষ্টিৰ উদ্ভৱ সম্পৰ্কীয় ব্যাখ্যাত আগ ঠাই পাইছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যাখ্যাত ঈশ্বৰৰ হস্তক্ষেপ বা উপস্থিতি নাই যদিও বহুতো ভাববাদীয়ে প্ৰায় সৰ্বব্যাপী আৰু সৰ্বশক্তিমান বুলি ভবা 'মন'ৰ প্ৰাধান্যই সৰ্বাধিক। অৰ্থাৎ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যাখ্যা মূলতঃ বিষয়ীগত ভাববাদৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত।

বিষয়ীগত ভাববাদী দৃষ্টিভংগীৰ বাবেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত শিল্পী যেন সৌন্দৰ্য সাধনাৰ সৰ্বকালিক ঐতিহ্যৰ অক্লান্ত বাহক, অন্তৰ্নিহিত সৌন্দৰ্য স্পৃহাই যেন শিল্পীৰ সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণাৰ এটা বাই উৎস। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ চিন্তাত কিন্তু এনে ধাৰণা অনুপস্থিত। তেওঁৰ শিল্পী সনাতন সৌন্দৰ্যৰ স্বতঃস্ফূৰ্ত সাধক নহয়, তেওঁৰ শিল্পী ৰাইজৰ সৃষ্টি। নিজৰ বিষয়ে তেওঁ নিৰ্ভেজাল আৰু বিৰল নম্ৰতাৰে লিখিছে। মানুহে মোক শিল্পী বুলি কয়, মই যদি শিল্পী হওঁ বিধাতাৰ আশীৰ্বাদত মই শিল্পী হোৱা নাই— ৰাইজৰ আশীৰতহে মই শিল্পী হৈছো। ৰাইজৰ হিয়া কোঁহৰ পৰা এটুপি এটুপি ৰস বুটলি আনি মই মোৰ মন কোঁহত ভৰাই লওঁ। সেই মন কোঁহকে ৰহঘৰা মৌকোঁহ ৰচি তাৰ পৰা টোপাল টোপাল ৰহ নিগাৰি নিগৰি নিগৰি উলিয়াই ৰাইজক বিলাই দিওঁ। সেয়েহে ৰাইজৰ লগত মোৰ জীৱনৰ সম্পৰ্ক ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত আৰু সেই কাৰণে ৰাইজৰ দুখত মই সমদুখী ব্যথাত সমব্যথী। [বিষ্ণু ৰাভা, ৰচনাৱলী, পৃঃ ৩১০]

কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ উদ্ভৱ আৰু শিল্পী-সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণাৰ সন্দৰ্ভত দুয়োৰে মতৰ মাজত পাৰ্থক্য থাকিলেও শিল্পীৰ সামাজিক দায়বদ্ধতা সম্পৰ্কে কিন্তু দুয়ো একমত। শিল্প-সংস্কৃতিৰ তথাকথিত স্বায়ত্তশাসনৰ দোহাই দি জ্যোতিপ্ৰসাদ বা বিষ্ণুপ্ৰসাদে কেতিয়াও দায়িত্বহীন, লক্ষ্যহীন, জীৱনবিমুখ, বাস্তৱতাবিযুক্ত শিল্পচৰ্চা কৰাৰ কথা কোৱা নাই। দুয়োৰে দৃষ্টিত শিল্পী এখন নতুন পৃথিৱী গঢ়াৰ অক্লান্ত আপোচহীন খনিকৰ। ভৱিষ্যত পৃথিৱী আৰু মংগলময় শাসনতন্ত্ৰৰ কথা কওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে কেতিয়াবা শিল্পীৰ ভূমিকা তথা নেতৃত্বৰ ওপৰত অত্যধিক গুৰুত্ব দিয়াও দেখা যায়। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ চিন্তাত শিল্পীয়ে এনে গুৰুত্ব পোৱা নাই যদিও দেশ আৰু জাতিক প্ৰাণৱন্ত কৰি তোলাৰ ক্ষেত্ৰত শিল্পীৰ ভূমিকাক তেওঁ কেতিয়াবা বিশেষভাৱে গুৰুত্ব দিয়া চকুত পৰে ঃ ৰাজনৈতিক দলে এটা জাতি বা দেশহে গঠন কৰে, তাত প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰিব নোৱাৰে, প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠা কৰি জীৱন কৰি তোলে শিল্পীয়েহে, গণদেৱতাৰ বিবেক ৰখীয়া হিচাপে দেশ আৰু জাতিৰ কল্যাণৰ কাৰণে। [বিষ্ণু ৰাভা, ৰচনাৱলী, পৃঃ ৩৯]

বিষ্ণুপ্ৰসাদ আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তাৰ আটাইতকৈ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ বৈশিষ্ট্য হ'ল মানুহকেন্দ্ৰিকতা। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ গীত, মাত, নাট, আলেখ্য পঢ়িলেই অনায়াসে বুজা যায় যে তেওঁৰ সংস্কৃতি-চিন্তা তথা শিল্প-সৃষ্টিৰ কেন্দ্ৰবিন্দু মানুহ। তেওঁৰ এই মানুহকেন্দ্ৰিকতা কি ধৰণৰ তাৰ আভাস তেওঁৰ নাটক সম্পৰ্কীয় মন্তব্যতেই সুন্দৰভাৱে ওলাই পৰিছে ঃ মুঠতে নতুন পদ্ধতিৰে নতুন বাস্তৱজীৱন ৰচনাৰ প্ৰেৰণা, কল্পনা, অনুভূতি আদিৰ নতুন বিষয়-বস্তু উলিয়াই মানস চকুৰে ৰঙ্গমঞ্চত দৃশ্যাৱলীৰ মাজত অভিনয় দেখাকৈ লিখিব লাগে। সেই নাটকত থাকিব বাস্তৱ জীৱন, থাকিব নিৰ্যাতিত নিপীড়িত দুখীয়া কৃষক বনুৱাৰ দুঃখময় জীৱন, (জীৱনৰ) ঘাত-প্ৰতিঘাত, অসমীয়া জীৱনৰ প্ৰকৃত ছবি। [অসমীয়া কৃষ্টিৰ চমু আভাস, বিষ্ণু ৰাভা, গুৱাহাটী ১৯৮২, পৃঃ ২৬]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাও প্ৰায় সমগোত্ৰীয়। তেওঁ আগবঢ়োৱা সংস্কৃতিৰ ত্ৰিভুজ তত্ত্বটোৱেই মানুহ-কেন্দ্ৰিক সংস্কৃতি চিন্তাৰ উজ্জ্বলতম নিদৰ্শন। বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ দৰে তেওঁৰ ৰচনাতো নাটক সম্পৰ্কীয় মন্তব্য আমি পঢ়িবলৈ পাওঁ। এই মন্তব্যৰ মাজত আছে উদ্দেশ্যধৰ্মী আৰু মানুহ-কেন্দ্ৰিক সংস্কৃতি-সৃষ্টিৰ পৰোক্ষ নিৰ্দেশ। কথাখিনি পঢ়িলে বুজা যাব শিল্পৰ বাস্তৱমুখী চৰিত্ৰ আৰু সামাজিক দায়বদ্ধতাৰ ক্ষেত্ৰত বিষ্ণুপ্ৰসাদৰ লগত তেওঁৰ মূল চিন্তাৰ মিল কিমান গভীৰ আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ ঃ সেইদৰে নাট্যশিল্পীয়ে একালে জীৱনৰ ধুনীয়া ভাগ লাগোপত দাঙি ধৰি

মানৱক নিজৰ সুন্দৰ ৰূপ দেখুৱাই আনন্দ দিয়াৰ লগে লগে জীৱনৰ স্তৰে স্তৰে, বাহিৰে ভিতৰে য'ত আনন্দ আৰু সৌন্দৰ্য নাইকিয়া হৈছে তাকো দেখুৱাই যায়। কেতিয়াবা সমাজৰ বিবেকক পোহৰত পোৱা মীমাংসা সমাজৰ আগত দাঙি ধৰে— কেতিয়াবা সেই নিৰানন্দ কদৰ্যতাত গেলি পচি তাৰ পৰা উঠিব পৰা আৰু যি অন্যায় সামাজিক ব্যৱস্থাৰ পৰা সেই অৱস্থা বৰ্তিছে তাৰ সৈতে সংঘাত কৰি নিজকে মুক্ত কৰিব পৰা শক্তি সেই পীড়িতৰ মাজত উদ্বোধিত কৰিবলৈ লিখনীৰ আগেদি জুই ফিৰিঙতি ছটিয়াই দিয়ে। [জ্যোতিপ্ৰসাদ, ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫২২]

প্ৰশ্ন হ'ল ঃ উত্তৰৰ সন্দৰ্ভত দুয়োৰে দাৰ্শনিক অৱস্থান ভিন্ন হোৱা সত্ত্বেও কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ গণস্বাৰ্থকেন্দ্ৰিক সামাজিক ভূমিকাই কিয় দুয়োৰে সংস্কৃতি চিন্তাত মুখ্য স্থান পালে? ইয়াৰ উত্তৰত আমি মাত্ৰ ইয়াকেই কব পাৰো যে, দাৰ্শনিক অৱস্থান ভিন্ন হলেও দুয়ো আছিল মূলতঃ গণস্বাৰ্থৰ পক্ষে। দেশী-বিদেশী শোষণ নিপীড়নৰ বিৰুদ্ধে মানুহৰ যি সামাজিক সংগ্ৰাম— সেই সংগ্ৰামত জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিষ্ণু ৰাভা আছিল ৰাইজৰ পক্ষে, প্ৰগতিৰ পক্ষে। থোৰতে ক'বলৈ গ'লে এই সামাজিক তথা ৰাজনৈতিক অৱস্থানৰ প্ৰতিফলনেই তেওঁলোকৰ গণমুখী সংস্কৃতি চিন্তা। নিৰ্দ্বিধাই কোৱা যায় যে এই খিনিতেই দুয়োৰো সংস্কৃতি চিন্তাৰ মৌলিক ঐক্য আৰু অবিস্মৰণীয় মহত্ত্বৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ ঘটিছে।

[সূত্ৰ ঃ বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা— জীৱন আৰু কৃতি
সম্পাদক ঃ নলিনীধৰ ভট্টাচাৰ্য]

১। আলোচনাৰ এই দ্বিতীয়াংশ লিখোতে নিম্নোক্ত কিতাপকেইখনৰ সহায় লোৱা হৈছে ঃ
E. Fisher, **The Necessity of art**, Pelican, 1964; A. S. Vazquez, **Art and Society**; Essays in Marxist Aesthetics, London, 1973; G. V. Plekhanov, **Art and Social Life**, Bombay, 1953; **Problem of Modern Aesthetics**, Moscow, 1969; F. Engels, The part Played by Labour in the Transition from Ape to Man, Moscow, 1968; G. Theomson, **The Human Essence**, London 1974; C. Caudwell, **Studies in** a Dying Culture, London, 1951;
গোপাল হালদাৰ, সংস্কৃতিৰ ৰূপান্তৰ, কলিকতা, ১৯৬৫। ❒

জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু ধৰ্মীয় ঐতিহ্য

প্ৰসেনজিৎ চৌধুৰী

[১]

যি কি ধৰ্ম নহওক তোৰ
বামুণ-শূদিৰ যিয়েই নহ'ব
হিন্দু বা মুছলমান
বৌদ্ধ হৱ, খ্ৰীষ্টান হৱ
মাথোঁ মনত ৰাখিবি তই অসমৰ ন-জোৱান

(জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, দ্বিতীয় সংস্কৰণ, পৃঃ ৭৬৬)

প্ৰাতিষ্ঠানিক ধৰ্মসমূহৰ কৃত্ৰিম বিভাজনক জ্যোতিপ্ৰসাদে যে উপেক্ষণীয় বুলি বিবেচনা কৰিছিল তাৰ এক প্ৰাঞ্জল প্ৰমাণ আমি ওপৰত তুলি দিয়া কবিতাফাঁকি। মানুহৰ একাধিক পৰিচয় (identity) থাকে— ভাষিক, শ্ৰেণীগত, সাংস্কৃতিক, ধৰ্মীয় ভৌগোলিক ইত্যাদি। এইবোৰৰ ভিতৰত কেৱল ধৰ্মীয় পৰিচয়ৰ ওপৰত মাত্ৰাধিক গুৰুত্ব দিলে সমাজত অসূয়া-অমংগল আৰু অনৈক্যৰ সৃষ্টি হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে এই কথাষাৰ ভালদৰে উপলব্ধি কৰিছিল। কোনো সন্দেহ নাই যে এই মূল্যবান শিক্ষা তেওঁ আহৰণ কৰিছিল বুৰঞ্জীৰ পাতৰ পৰা। জ্যোতিপ্ৰসাদে যি অন্তৰসংস্কৃতিৰ কথা কৈছিল, যি মানসিক উন্নতি-উৎকৰ্ষক সংস্কৃতিৰ ঘাই ভেঁটি বুলি ঘোষণা কৰিছিল, তাৰ স'তেও ধৰ্ম নিৰ্ভৰ সামাজিক বিভাজনৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। তদুপৰি, স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ পোনপটীয়া অভিজ্ঞতাৰ পৰা তেওঁ বুজি পাইছিল যে মানুহৰ মাজত থকা বিভাজনবোৰক ৰাজনৈতিক শক্তিয়ে নিজৰ স্বাৰ্থৰক্ষাৰ কামত অপব্যৱহাৰ কৰে। এইবোৰৰ কাৰণে আমি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তাত ধৰ্মীয় ঐতিহ্যৰ প্ৰতি অন্ধ অনুৰাগ তথা আনুগত্য দেখা নাপাওঁ।

সম্প্ৰতি অৱশ্যে আমাৰ বহুতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই উদাৰ উত্তৰাধিকাৰক হেলাৰঙে নেওচা দিয়া দেখা গৈছে। এওঁলোকৰ কাৰণে ধৰ্মীয় পৰিচয়েই মানুহৰ মৌলিক পৰিচয়। এই বিভেদকামী আৰু বিপদজনক প্ৰৱণতাক বোধ কৰাৰ প্ৰয়োজনক আজি প্ৰতিজন চিন্তাশীল আৰু শুভবুদ্ধিসম্পন্ন মানুহে অগ্ৰাধিকাৰ দিবলৈ বাধ্য হৈছে। এই পটভূমিত ধৰ্ম আৰু ধৰ্মীয় ঐতিহ্যৰ সন্দৰ্ভত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তব্য ফঁহিয়াই চোৱাৰ বিশেষ প্ৰাসংগিকতা আছে বুলি মনে ধৰে।

এতিয়া চৌদিশে ৰামাশ্ৰয়ী ৰাজনীতিৰ ৰতাহ বলিব ধৰিছে। ৰামৰ এই প্ৰকাশ্য আৰু প্ৰত্যক্ষ ৰাজনৈতিকীকৰণ হিন্দুত্বৰ ধ্বজাবাহকসকলৰ এক লেখত ল'বলগীয়া কীৰ্তি। ৰাম এতিয়া কেৱল উপাস্য দেৱতাই নহয়, হিন্দুত্বৰ অক্ষয়-অবিনশ্বৰ প্ৰতীকো। মন কৰিবলগীয়া যে সাম্প্ৰতিক হিন্দুত্বৰ এই ৰাম কেন্দ্ৰিকতাই হিন্দু ধৰ্মৰ অন্যান্য ধাৰাক— যেনে, শৈৱ বা শাক্ত ধাৰাক —যথাযথ গুৰুত্ব দিয়া নাই। আচলতে হিন্দুত্বপন্থীসকলে ধৰ্মৰ ভিত্তিত নিশ্চিদ্ৰ ঐক্য গঢ়ি তুলিবলৈ ৰামচন্দ্ৰক এটা জংগী আৰু জনপ্ৰিয় প্ৰতীক হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিব বিচাৰিছে।

এই প্ৰতীকৰ অন্যান্য তাৎপৰ্যও আছে— ৰামৰ বিৰোধ ৰাৱণৰ স'তে আৰু এই কথা সৰ্বজনবিদিত যে ৰাৱণ এটা বহিঃশক্তি। অৰ্থাৎ 'জয় শ্ৰীৰাম' ধ্বনিৰে ত্ৰিভুবন মুখৰিত কৰি বহিঃশক্তিক (= বিধৰ্মীক) ৰোধ বা নিশ্চিহ্ন কৰাটোৱেই হ'ল স্বধৰ্মনিষ্ঠ প্ৰতিজন ৰামানুৰাগী হিন্দুৰ পৰম পবিত্ৰ কৰ্তব্য। এই অসহিষ্ণু মনোভাবৰ কুৰূচ অভিব্যক্তি দেখা গ'ল বাবৰি মছজিদৰ বৰ্বৰ ধ্বংসে কাৰ্যত। ইয়াৰ পিছতো হিন্দু ধৰ্মৰ স্বঘোষিত ৰক্ষকসকলে বহুতো কদৰ্য কাণ্ড কৰিলে। এইবোৰৰ ভিতৰত অলপতে ৰাজকোটত হিন্দু ধৰ্মৰ অত্যুৎসাহী অতন্দ্ৰ প্ৰহৰীসকলে প্ৰায় তিনিশ বাইবেল জ্বলাই ভস্মীভূত কৰা ঘটনাটো বিশেষভাৱে উল্লেখ্য। অসহিষ্ণুতাৰ এনে উগ্ৰ আৰু উলংগ প্ৰকাশৰ মাজত ফেচিবাদী মানসিকতাৰ আভাস সুস্পষ্ট।

ভাৰতীয় ঐতিহ্যৰ স'তে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সম্পৰ্ক আছিল নিবিড় আৰু গভীৰ। তেওঁৰ সাংস্কৃতিক চিন্তাই প্ৰভূত পুষ্টি আহৰণ কৰিছিল দেশীয় সাংস্কৃতিক ভাণ্ডাৰৰ পৰা। স্বাভাৱিকতে ভাৰতীয় মহাকাব্যৰ মহানায়ক ৰামৰ উল্লেখ আমি তেওঁৰ ৰচনাত পাওঁ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিত ৰাম অৱশ্যে বিশেষ এটা ধৰ্মৰ প্ৰতীক নহয়। শিল্পীৰ পৃথিৱী শীৰ্ষক ভাষণত তেওঁ কৈছে যে সীতা আচলতে সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক আৰু এই সীতাক বীৰৰূপে ৰক্ষা কৰিছিল 'সাংস্কৃতিৰ গুণাৰোপিত বীৰ' ৰামে। (পৃঃ ৪৩০, ৪৩২) ইয়াৰ পিছত মানুহে উপলব্ধি কৰিলে যে বীৰত্বৰ প্ৰয়োজন আছে যদিও, 'মানুহৰ পূৰ্ণ জীৱন শিল্পী ৰূপতহে ওলাব'। (পৃঃ ৪৩২) তেতিয়া আহিল কৃষ্ণৰ ধাৰণা। এই কথাখিনিকেই জ্যোতিপ্ৰসাদে কবিতাৰ মাজেৰে এইদৰে ব্যক্ত কৰিছে—

ৰাম ৰূপে ময়ে
অসুৰ বিনাশী ধৰিলোঁ ধনুৰ্বান,
কৃষ্ণ ৰূপেৰে বাঁহীটি বজালোঁ
মুহিলোঁ জগত প্ৰাণ। (পৃঃ ৭৬৩)

এই 'অসুৰবিনাশী' ৰামৰ স'তে আজিৰ ৰাজনৈতিক ৰামৰ সামঞ্জস্য নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰাম 'সাংস্কৃতিক গুণাৰোপিত বীৰ'; তেওঁ সংস্কৃতিৰহে ৰক্ষক, পৰধৰ্ম অসহিষ্ণুতাৰ প্ৰতিভূ নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে যে এই প্ৰকাৰ অবাঞ্ছিত অসহিষ্ণুতাক কোনো দিনেই প্ৰশ্ৰয় দিয়া নাছিল তাৰ একাধিক সাক্ষ্য তেওঁৰ ৰচনাত আমি পাওঁ। অসমীয়া ডেকাৰ উক্তিত তেওঁ কৈছে—

মোৰ ভগৱান মন্দিৰে-মছজিদে
ভগৱান মোৰ নামঘৰে ঘৰে
অন্তৰে বাহিৰে,
মোৰ ভগৱান নৈয়ে বনে বনে
আকাশে-আছমানে,
গীতা-কোৰাণেৰে, বাইবেলেৰে
কত গ্ৰন্থৰে মই
সকলো ধৰ্মৰ মৰ্ম
বুকুত লৈ,
প্ৰণামিছোঁ মই
প্ৰাৰ্থনা-নামাজ
জোৰাহে জ্যোতিৰ্ময়। (পৃঃ ৭৪০)

ভৱিষ্যতৰ আলোকময় পৃথিৱীত সকলো ধৰ্মৰ মহাসমন্বয় কল্পনা কৰিছিল জ্যোতিপ্ৰসাদে। (পৃঃ ৭৬৪) এই ধৰ্মীয় মহাসমন্বয় প্ৰকৃততে সম্ভৱ হয় নে নহয় সি এটা সুকীয়া প্ৰশ্ন। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় ভাবিছিল যে মহাসমন্বয় অসম্ভৱ নহয়, কিয়নো তেওঁ ভৱিষ্যতৰ যিখন সুসংস্কৃত পৃথিৱীৰ কথা কৈছিল তাত শাস্ত্ৰীয় শাসন আৰু যাজকীয় জঞ্জাল অনুপস্থিত। সি যি কি নহওক, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই কল্যাণকামী সমন্বয় কল্পনাই তেওঁৰ চিন্তা-চেতনাৰ এটা উজ্জ্বল দিশ আমাৰ আগত উদ্‌ভাসিত কৰিছে— ধৰ্মীয় গোড়ামি আৰু সংকীৰ্ণতাৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল মুক্ত। এই নিভাঁজ উদাৰতাৰ ঘাই ভিত্তি হ'ল তেওঁৰ গভীৰ মানৱতাবোধ। স্বাধীনাত সংগ্ৰামৰ বাস্তৱ অভিজ্ঞতা আৰু আদৰ্শগত অৱস্থানৰ পৰা তেওঁৰ এই মানৱতাবোধে প্ৰচুৰ পুষ্টি আহৰণ কৰিছিল বুলি অনুমান কৰা যায়। জ্যোতিপ্ৰসাদে হৃদয়-মনৰ গভীৰত ঠাই দিয়া এই মানৱতাবোধৰ অব্যৰ্থ আৰু অফুৰন্ত প্ৰেৰণা অনুভৱ কৰিব পাৰি তেওঁৰ সংস্কৃতি-চিন্তাৰ প্ৰতিটো দিশতেই।

[২]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনোভাৱ আৰু মতবাদত নস্যাৎ প্ৰবণতা (iconoclasm) অনুপস্থিত। মানুহৰ সাংস্কৃতিক ঐতিহ্যৰ বিচাৰ বিশ্লেষণ কৰোতে তেওঁ নিঃচৰ্ত নিন্দা পৰিহাৰ কৰি চলিছিল। ধৰ্মৰ জন্ম ৰহস্য সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যাখ্যা এই প্ৰসংগত স্মৰ্তব্য। তেওঁ কৈছে যে মানুহ এটা সাংস্কৃতিক জীৱ আৰু আদিম অতীজৰে পৰা মানুহে জীৱনৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে সৌন্দৰ্যৰ ৰহণ সানিবলৈ অহৰহ প্ৰয়াস কৰি আহিছে। এই সাংস্কৃতিক প্ৰয়াসৰ পৰাই সৃষ্টি হৈছে দৰ্শন, ব্যায়াম, প্ৰসাধন, ৰন্ধন-কলা ইত্যাদিৰ। আনকি সাম্যবাদকো ধৰ্ম বিৰোধী বুলি যি 'বাদ'ৰ নামকেই বহুতে শুনিব নিবিচাৰে— সেই সাম্যবাদকো জ্যোতিপ্ৰসাদে মানুহৰ নৱতম 'সৌন্দৰ্য প্ৰয়াস' বুলিছে। (পৃঃ ৪৯৯) সমাজত ধৰ্মৰ আবিৰ্ভাৱৰ আঁৰতো জ্যোতিপ্ৰসাদে মানুহৰ-মানুহৰহে, ঈশ্বৰৰ নহয়— সৌন্দৰ্য প্ৰয়াস দেখিবলৈ পাইছে ঃ "মানুহৰ সমাজলৈ সৌন্দৰ্য নমাবলৈ সি (মানুহে) ধৰ্ম সৃষ্টি কৰিছে।" (পৃঃ ৪৯৯) এই ব্যাখ্যা বহুলাংশে কষ্ট-কল্পিত ঃ নৃতত্ত্ব বা মনোবিজ্ঞানত ইয়াৰ সমৰ্থন দুৰ্লভ। হ'লেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাধাৰাৰ প্ৰেৰণা আৰু প্ৰকৃতি বুজিবলৈ এই ব্যাখ্যাই নিশ্চয় আমাক সহায় কৰিব কিয়নো অলপ ফঁহিয়াই চালেই ওলাই পৰে যে ধৰ্মৰ উদ্ভাৱনক সৌন্দৰ্য প্ৰয়াস বোলোতে তেওঁ দৰাচলতে ধৰ্মীয় বাহ্যাচাৰতকৈ ধৰ্মৰ নৈতিক ভূমিকাৰ ওপৰত সৰ্বাধিক গুৰুত্ব দিছে।

ধৰ্মৰ জন্ম-প্ৰক্ৰিয়াৰ নেপথ্যত সৌন্দৰ্য প্ৰয়াস আবিষ্কাৰ কৰিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তাক পিছে ধৰ্মৰ ধূসৰ ধ্যান-ধাৰণাই আচ্ছন্ন কৰি পেলোৱা নাই। ধৰ্ম ৰাজ্যৰ প্ৰতিষ্ঠা বা পৰমাত্মাত বিলীন হৈ যোৱাটোকে মানুহৰ সাংস্কৃতিক অভিযান আৰু অগ্ৰগতিৰ চূড়ান্ত লক্ষ্য বুলি তেওঁ ক'তো কোৱা নাই। ভাৰতৰ পুৰণি আধ্যাত্মিক ঐতিহ্যৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদে কেতিয়াবা অতিৰিক্ত অনুৰাগ দেখুওৱাটো সঁচা। দৃষ্টান্ত হিচাপে তেওঁৰ এই উক্তিটো উল্লেখ্য— 'আৰ্যৰ বেদ-বেদান্ত উপনিষদৰ চিন্তা, জ্ঞান, ধ্যান মানৱ প্ৰকৃতিৰ বিষয়ে অভ্ৰান্ত।' (পৃঃ ৪২৬) এয়া নিঃসন্দেহে ঐতিহ্য-বন্দনাৰ বন্ধনহীন অভিব্যক্তি। এচাম ভাৰতীয় জাতীয়তাবাদীৰ মাজত প্ৰাচীন ভাৰতৰ সাংস্কৃতিক শ্ৰেষ্ঠত্বৰ বিষয়ে যি, বদ্ধমূল বিশ্বাস দকৈ শিপাই গৈছিল তাৰ প্ৰভাৱ নিশ্চয় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰতো পৰিছিল। কিন্তু এই দুৰ্বলতা সত্ত্বেও দেশৰ ঐতিহ্যৰ

প্ৰতি সমালোচনাত্মক (critical) মনোভংগী তেওঁ বিসৰ্জন দিয়া নাছিল। কেতিয়াবা বিৰল আৰু বিস্ময়কৰ বলিষ্ঠতাৰে তেওঁ এই মনোভংগী ব্যক্ত কৰিছিল ঃ 'যিখিনি সাংস্কৃতিক বস্তুক আমি নতুন দিনৰ জীৱন্ত আহিলা হিচাপে নাপাওঁ সি যিমানেই আমাৰ মৰমৰ হওক লাগিলে তাক এৰিব লাগিব।" (পৃঃ ৪৮৩) কোনো সন্দেহ নাই যে পুৰণি ঐতিহ্যৰ অপ্ৰয়োজনীয় আৰু অনিষ্টকৰ দিশবোৰৰ ওপৰত ভুৱা যুক্তিৰ প্ৰলেপ সানি অন্ধ ঐতিহ্য প্ৰীতিৰ পৰিচয় দিয়া মানুহ চামে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্যান-ধাৰণাত চিন্তাৰ প্ৰচুৰ পুষ্টিকৰ খোৰাক পাব।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসমীয়া স্থাপত্যৰ নৱৰূপ নামৰ নিবন্ধটোত তেওঁৰ অভিনৱ স্থাপত্য চিন্তাৰ পৰিচয় পোৱা যায়। এই নিবন্ধত কোনো ধৰণৰ স্ববিৰোধ নাই বুলি বোধহয় ক'ব নোৱাৰি, কিন্তু নতুন ভাৰতৰ— 'ধৰ্মনিৰপেক্ষ ৰাষ্ট্ৰ'ৰ — স্থাপত্যৰ চেহেৰা চৰিত্ৰ কল্পনা কৰোতে জ্যোতিপ্ৰসাদে যি নিৰ্ভেজাল অসাম্প্ৰদায়িক মনোভাৱ ব্যক্ত কৰিছে সি নিঃসংশয়ে পৰম প্ৰশংসাৰ বিষয়। স্বাধীন ভাৰতৰ 'সকলো ৰাজহুৱা বা জাতীয় বস্তু' হ'ব লাগিব ধৰ্মনিৰপেক্ষ— এই সাৰগৰ্ভ সাহসী বক্তব্য দাঙি ধৰাৰ পিছত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে যে আমাৰ নব্য স্থাপত্য বিশ্বমুখী আৰু জাতীয় বৈশিষ্ট্য সম্পন্ন হোৱাৰ উপৰিও ই হ'ব লাগিব 'ধৰ্মনিৰপেক্ষ আৰু অসাম্প্ৰদায়িক।' (পৃঃ ৪৮০) আমাৰ সুপ্ৰাচীন দেশত মঠ-মন্দিৰ, বৌদ্ধ স্তুপ, মছজিদ, সমাধি আদি বহুতো স্থাপত্য-কীৰ্তি আছে। কিন্তু 'অসাম্প্ৰদায়িক গঢ়'ৰ ভিত্তিত নতুন স্থাপত্য সৃষ্টি কৰিবলৈ হ'লে এই মঠ-মন্দিৰ মছজিদ আদিৰ পৰা নিৰ্বিচাৰে গঢ় ল'ব নোৱাৰি। কিয় নোৱাৰি তাৰ ব্যাখ্যা প্ৰসংগত জ্যোতিপ্ৰসাদে লিখা কথাখিনি বিশেষভাৱে অৰ্থবহ আৰু তাৎপৰ্যপূৰ্ণ— "সেইবোৰ স্থাপত্যৰ গঢ় এনেভাৱে কোনো নহয় কোনো ধৰ্ম আৰু সম্প্ৰদায়ৰ স'তে সাঙোৰ খাই আছে যে তাক ব্যৱহাৰ কৰিলেই সাম্প্ৰদায়িক ছাঁ আহি আমাৰ স্থাপত্যত পৰিবই।" (পৃঃ ৪৮২) ভাৰতীয় স্থাপত্যৰ ধৰ্মাশ্ৰয়ী ধাৰাটোৰ প্ৰতি এক অভাৱনীয় নিৰ্মোহ মনোভাৱ এই কথাখিনিত স্পষ্ট। জ্যোতিপ্ৰসাদে দৰাচলতে ধৰ্মক ৰাজহুৱা জীৱনলৈ আনিব বিচৰা নাছিল আৰু যিহেতু স্থাপত্য ৰাজহুৱা প্ৰদৰ্শনৰ বস্তু সেইনিমিত্তে তেওঁ ইয়াক প্ৰকৃত অৰ্থত ধৰ্মনিৰপেক্ষ ৰূপত গঢ় দিয়াটো কামনা কৰিছিল। আমি 'প্ৰকৃত অৰ্থত ধৰ্মনিৰপেক্ষ' বুলিছো এইবাবেই যে আমাৰ দেশত সৰহ ক্ষেত্ৰত আন্তঃধৰ্মীয় সহিষ্ণুতা বা নানা ধৰ্মৰ শান্তিপূৰ্ণ সহঅৱস্থানকেই ধৰ্মনিৰপেক্ষতা বোলা হয়। প্ৰকৃততে ধৰ্মনিৰপেক্ষতা (secularism) ৰ অৰ্থ হ'ল ধৰ্মৰ স'তে সম্পৰ্ক নথকা। জ্যোতিপ্ৰসাদে শেষোক্ত অৰ্থতহে নতুন ভাৰতৰ স্থাপত্যক ধৰ্মনিৰপেক্ষ বা ধৰ্মমুক্ত কৰাৰ কথা ভাবিছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সমস্ত চিন্তা-ভাবনাৰ কেন্দ্ৰীয় বিষয় সংস্কৃতি। এই সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ তেওঁ দেখা পাইছিল কৃষ্ণৰ মাজত— "মানুহৰ পূৰ্ণ অৰ্থ পালে আৰ্য মনীষাই। সেই অৰ্থ লেখিলে কৃষ্ণৰ ছবিৰে।' (পৃঃ ৪৩০) অৰ্থাৎ কৃষ্ণ হ'ল সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক, 'সনাতন মানৱ সংস্কৃতিৰ সত্য।" (পৃঃ ৪৩৫) কিন্তু প্ৰতীক হ'লেও 'কৃষ্ণ' নামটোৰ স'তে হিন্দু ধৰ্মীয় ঐতিহ্য যে গভীৰভাৱে সাঙোৰ খাই আছে সেই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন আছিল। সেই নিমিত্তে তেওঁ কৈছে যে আজি আমি 'কৃষ্ণ'ৰ পৰিবৰ্তে 'সংস্কৃতি' শব্দটো ব্যৱহাৰ কৰা উচিত, কাৰণ এই শব্দটোত নিহিত আছে সকলো ধৰ্মৰ সাংস্কৃতিক মৰ্মাৰ্থ। 'সংস্কৃতি' শব্দটোত কোনো বিশেষ ধৰ্মৰ প্ৰলেপ লাগি থকা নাই আৰু এইবাবেই নিশ্চয় জ্যোতিপ্ৰসাদে শব্দটো পছন্দ কৰিছিল। শিল্পীৰ পৃথিৱী শীৰ্ষক অভিভাষণত জ্যোতিপ্ৰসাদে এই সন্দৰ্ভত কোৱা কথাখিনি বৰ্ণিয়াই

চালে এই মহান শিল্পী-চিন্তাবিদগৰাকীৰ ভাৱধাৰাৰ ধৰ্মনিৰপেক্ষ চৰিত্ৰ অনুধাৱন কৰাত সহায় হ'ব। তেওঁ কৈছে— 'আজিও আমি 'কৃষ্ণ'কেই ল'ব লাগিব, কিন্তু বৃন্দাবনৰ বংশীবাদকৰ মূৰ্তিৰে, আনকি কৃষ্ণ নামটোৰেও কৃষ্ণক ল'ব নোৱাৰো। এই দুয়োটা নাম হিন্দু ধৰ্মৰ বাহ্যিক ৰূপৰ সৈতে সোমাই আছে। আজি আমি যিখন ভাৰত গঢ়িম, যিখন অসম গঢ়িম, সেই ভাৰতত, অসমত, হিন্দু, মুছলমান, জৈন, খ্ৰীষ্টীয়ান, ইহুদি, শিখ আদি নানা ধৰ্মৰ মানুহ আছে। এওঁলোকৰো নিজৰ নিজৰ সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক আছে 'কৃষ্ণ'ৰ দৰে। এতিয়া আমি কৃষ্ণৰ অৰ্থটোহে উলিয়াই আনিব লাগিব আজিৰ যুগলৈ। ..এই অৰ্থ উলিয়াই সকলোৰে লগত যেতিয়া সি মিলিব তেতিয়া তাৰ সকলোৱে ল'ব পৰা নাম দিব লাগিব। সেইটোৱেই হৈছে আজিৰ 'কৃষ্ণ'ৰ অৰ্থ। সকলো ধৰ্মৰ অৰ্থৰ সৈতে মিলা অৰ্থৰ এই যুগৰ নামকৰণ হৈছে সংস্কৃতি।'(পৃঃ ৪৩৫) এই কথাখিনিৰ পৰা এটা কথা স্পষ্ট হৈ পৰে— সংস্কৃতি চিন্তাক অসাম্প্ৰদায়িক ৰূপ দিবলৈ সচেতন আৰু সুপৰিকল্পিতভাৱে জ্যোতিপ্ৰসাদে চেষ্টা কৰিছিল। এখন ধৰ্মনিৰপেক্ষ ৰাষ্ট্ৰ গঢ় দিয়াৰ প্ৰক্ৰিয়াত অন্ধ আৰু অটল ঐতিহ্যপ্ৰীতি যে অন্তৰায় স্বৰূপ সেই সত্য তেওঁ মৰ্মে মৰ্মে উপলব্ধি কৰিছিল।

এইখিনিতে আমি গান্ধীৰ প্ৰসংগ উনুকিয়াব পাৰো। 'হৰিজন' কাকতত এবাৰ গান্ধীয়ে লিখিছিল যে ৰামনাম ল'বলৈ মুছলমান বা অন্য লোকে কিয় আপত্তি কৰিব লাগে সেই কথা তেওঁ বুজি নাপায়। কাৰণ, গান্ধীৰ মতে, তেওঁৰ প্ৰাৰ্থনাৰ ৰাম গৰাকী দশৰথৰ পুত্ৰ ঐতিহাসিক ৰাম নহয়, এই ৰাম এক অদ্বিতীয় পৰম শক্তি। গতিকে এইগৰাকী ৰামৰ নাম সকলোৱে ল'ব পাৰে। স্বমতপ্ৰিয় গান্ধীৰ এই অদ্ভুত যুক্তিত অহিন্দু লোকৰ ধৰ্মীয় অনুভূতিক সহানুভূতিৰে বিবেচনা কৰাৰ প্ৰয়াস অনুপস্থিত, যদিও ৰাম-ভক্তিক তেওঁ জোৰ-জুলুমকৈ আনৰ ওপৰত জাপি দিয়াৰ কথা কোৱা নাই। নক'লেও হ'ব যে গান্ধীৰ ৰাম তত্ত্বৰ তুলনাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তা এই ক্ষেত্ৰত বেছি আগবঢ়া আছিল।

কিয়নো, 'কৃষ্ণ'ৰ সলনি ধৰ্মনিৰপেক্ষ শব্দ 'সংস্কৃতি'ৰ পক্ষ লওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে ভাৰতৰ সকলো ধৰ্মাবলম্বী মানুহৰ অনুভূতি আৰু ঐতিহ্যৰ কথা বিবেচনা কৰিছিল এটা মুকলি মন লৈ। এই মনোভাৱ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধৰ্মনিৰপেক্ষতা আৰু গণতান্ত্ৰিক চেতনাৰ উজ্জ্বল সাক্ষ্য।

[৩]

বহুতো যুক্তিবাদী পণ্ডিতে এই মত পোষণ কৰে যে ধৰ্মনিষ্ঠাই আচলতে এক ধৰণৰ আত্মকেন্দ্ৰিক পৰকালমুখী মানসিকতাৰ জন্ম দিয়ে। এই মানসিকতাই মানুহক উদ্‌গনি দিয়ে পাৰলৌকিক সুখ-শান্তি বা আত্মাৰ মুক্তিৰ কাৰণে আন্তৰিকতাৰে চিন্তা আৰু কাম কৰিবলৈ। এনেবোৰ ক্ষেত্ৰত নৈতিক আচৰণৰ নেপথ্যত থাকে ব্যক্তিস্বাৰ্থ। যুক্তিবাদীসকলৰ মতে এইধৰণৰ নৈতিকতা আত্মমুখী, ইয়াৰ কোনো উল্লেখযোগ্য সামাজিক উপকাৰিতা নাই। ধৰ্মৰ ব্যৱহাৰিক উপযোগিতাত যিসকলৰ আস্থা আছে তেওঁলোকে কিন্তু এই কথা মানি নলয়। এওঁলোকৰ এটা প্ৰধান যুক্তি হ'ল— ধৰ্ম আছে কাৰণেহে মানুহৰ নৈতিকতা তিষ্ঠি আছে, নহ'লে ব্যসন-বিকৃতি-ব্যভিচাৰেৰে সমাজ ভৰি পৰিলেহেঁতেন। এই কথা সঁচা যে মানুহৰ নীতিবোধ গঢ় দিয়াত ধৰ্মৰ কেতবোৰ শিক্ষাই কিছু পৰিমাণে সহায় কৰে। পিছে ইয়াৰ অৰ্থ এই নহয় যে ঐশ্বৰিক শক্তিৰ ভয়, পাপ-পুণ্যৰ ধাৰণা বা সৰ্বনিয়ন্তা ভগৱানৰ অস্তিত্বৰ দৰে ধৰ্মীয় ধাৰণাক

বাদ দি কোনো নৈতিকতা থাকিব নোৱাৰে। ধৰ্মমুক্ত ধ্যান-ধাৰণাৰ ওপৰত তৈয়াৰ কৰা দিও নৈতিকতাৰ নিৰ্মাণ যে সম্ভৱ তাৰ দৃষ্টান্ত দুষ্প্ৰাপ্য নহয়। এইবিধ নৈতিকতা ধৰ্মাশ্ৰয়ী নৈতিকতাতকৈ উন্নত বুলি ক'লে বোধহয় অত্যুক্তি কৰা নহ'ব।

ধৰ্মৰ নৈতিক ভূমিকা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তব্য বাৰু কি আছিল? ধৰ্মীয় ঐতিহ্যক পুনঃপ্ৰতিষ্ঠিত কৰিলে মানুহৰ মহত্ত্বৰ পুনৰাগমন ঘটিব বুলি তেওঁ ভাবিছিল নেকি? জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভৱিষ্যৎ ভাবনাত পৰম্পৰাগত ধৰ্মীয় ধাৰণাৰ প্ৰভাৱ বা প্ৰাধান্য দেখা যায় জানো? ধৰ্মান্ধতাৰ সাম্প্ৰতিক সম্প্ৰসাৰণৰ পটভূমিত এই প্ৰশ্নবোৰ বিশেষভাৱে গুৰুত্বপূৰ্ণ। নিবন্ধৰ শেষাংশত আমি এই বিষয়ে দুআষাৰ লিখা উচিত হ'ব বুলি ভাবিছো। ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰিছো যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে সমাজলৈ সৌন্দৰ্য নমোৱাৰ প্ৰয়াসেৰে মানুহে ধৰ্মৰ জন্ম দিছিল। এই ব্যাখ্যাৰ দ্বাৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে আচলতে ধৰ্মৰ নৈতিক ভূমিকা আৰু ঐতিহাসিক গুৰুত্বৰ কথা বুজাব বিচাৰিছিল। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া যে কেৱল এই কথাখিনি কৈয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদ ক্ষান্ত হোৱা নাই। ধৰ্মৰ ব্যৰ্থতা আৰু বিকৃতিৰ কথাও তেওঁ বলিষ্ঠ আৰু নিৰ্মোহভাৱে সদৰি কৰি গৈছে।

আমাৰ আজিৰ বাস্তৱতাই শিল্পী-চিন্তাবিদ জ্যোতিপ্ৰসাদক সন্তুষ্ট কৰিব পৰা নাছিল— "আজি পৃথিৱীৰ বাহিৰখন ধুনীয়া-ভিতৰখন পঁচা।" (পৃঃ ৫৪৯) জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মতে আলোকযাত্ৰী মানুহৰ 'প্ৰধান সাধনা' হ'ব লাগিব মানুহৰ চেতনাত অন্তৰ সংস্কৃতি প্ৰতিষ্ঠা কৰা। (পৃঃ ৫৪৯) কিন্তু কেনেকৈ প্ৰতিষ্ঠা কৰা যাব এই আকাংক্ষিত অন্তৰ সংস্কৃতি? যুক্তিসংগতভাৱেই অনুমান কৰিব পাৰি, আজিৰ যুগত এই ক্ষেত্ৰত ধৰ্মৰ বাণীয়ে বিশেষ গঠনমূলক ভূমিকা ল'ব পাৰিব বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে ভবা নাছিল। কিয়নো, তেওঁৰ মতে, "আজি হেজাৰ বছৰ ধৰি ধৰ্ম প্ৰচাৰকে মানুহৰ হৃদয়লৈ আবেদন জনাই ব্যৰ্থ হ'ল।" (পৃঃ ৫৪৯) ধৰ্মপ্ৰচাৰকসকল কিয় ব্যৰ্থ হ'ল সেই কথা অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদে ফঁহিয়াই দেখুওৱা নাই। ধৰ্মৰ বাণী প্ৰচাৰ কৰা মানুহখিনিৰ এই ব্যৰ্থতাই কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদক হতাশ কৰিছিল বুলি মনে নধৰে। মানুহৰ সাংস্কৃতিক উন্নয়ন আৰু উত্তৰণৰ পথৰ সন্ধানত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মন অহৰহ ব্যস্ত আছিল। শেষ পৰ্যন্ত তেওঁ নিৰ্ভৰযোগ্য পথৰ সন্তেদো পাইছিল। এইখিনিতে এটা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা উল্লেখ কৰা যুগুত হ'ব। জ্যোতিপ্ৰসাদে ধৰ্মীয় ঐতিহ্যৰ পুনৰুত্থান বা শুদ্ধিকৰণৰ কথা নকৈ বৈপ্লৱিক বাটেৰে মানুহৰ মহান সাংস্কৃতিক যাত্ৰাক আগুৱাই নিয়াৰ কথা কৈছে পৰম আত্মপ্ৰত্যয়েৰে— "সংস্কৃতি সৃষ্টিৰ বিপ্লৱেই হৈছে সমূৰ্ত অভিযান।" (পৃঃ ৫৪৯)

ৰাজকীয় শক্তি প্ৰাতিষ্ঠানিক ধৰ্মৰ এক অবিচ্ছেদ্য অংগ। পোহৰলৈ নামৰ ৰচনাত জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰাজকীয় শক্তিৰ লগতে এই ৰাজকীয় শক্তিকো গৰিহণা দিয়া দেখা যায়। ৰাজকীয় আৰু ৰাজকীয় শক্তিৰ চৰম বন্ধ্যাত্বৰ স্বৰূপ উদঙাই তেওঁ কৈছে যে, 'পূৰ্ণ সাংস্কৃতিক অৱস্থা' আনি দিয়াৰ পৰিবৰ্তে 'এই দুই শক্তিয়ে আজি মানুহৰ সমাজক এটা মানসিক ওখ স্তৰৰ পৰা বৰ্বৰতাত পেলালেহি।' (পৃঃ ৪৯৮) বিভিন্ন ধৰ্মক নেতৃত্ব দিয়া বা প্ৰতিনিধিত্ব কৰা ৰাজকীয় শক্তিৰ নৈতিক ভূমিকাৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যে কোনো মোহ-মমতা নাছিল তাৰ প্ৰমাণ এই কথাখিনিত বিদ্যমান। এইখিনিতে উল্লেখ কৰা প্ৰাসংগিক হ'ব যে ভাবীকালৰ সংস্কৃতি নামৰ ভাষণত জ্যোতিপ্ৰসাদে ধৰ্মৰ পীড়নমূলক চৰিত্ৰ আৰু বিভেদকামী ভূমিকাৰ প্ৰতিও আমাৰ

দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰি গৈছে। তেওঁ কৈছে— "আনকি ধৰ্মবোৰো উৎপীড়নৰ অস্ত্ৰ হৈ পৰিছে আৰু সংস্কৃতিৰ কাজিয়াৰ কাৰণ হৈ পৰিছে।" (পৃঃ ৪৭৭) আধুনিক মানুহৰ সাংস্কৃতিক উত্তৰণৰ ক্ষেত্ৰত ধৰ্মৰ যে কোনো সুগভীৰ তথা সুদূৰপ্ৰসাৰী ভূমিকা নাই সেই সত্যৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উপলব্ধি নিলগত নাছিল।

এই বিষয়ে নিশ্চয় কোনো মতানৈক্য নাই যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতি চিন্তাৰ মূল বিষয় হ'ল মানুহ। ভাববাদী দৰ্শনৰ প্ৰভাৱ থাকিলেও তেওঁৰ চিন্তা-চৰ্চাৰ এই বৈশিষ্ট্যটোৰ মহত্ব অনস্বীকাৰ্য। সমাজবদ্ধ মানুহৰ সামগ্ৰিক অস্তিত্বৰ বহুতো দিশেই তেওঁৰ বহুমুখী চিন্তাত ঠাই পাইছে। স্বাভাৱিক সৌন্দৰ্যবোধৰ পৰা ৰাজনৈতিক যুক্তি তথা অৰ্থনৈতিক সাম্য কোনোটো বিষয়াই তেওঁ বাদ দিয়া নাই। মানুহৰ এই তৰ্কাতীত প্ৰাধান্যৰ বিপৰীত তেওঁৰ সংস্কৃতি-চিন্তাৰ আমি পৰম্পৰাগত ঈশ্বৰ উপলব্ধি, আত্মা-পৰমাত্মাৰ ধাৰণা বা পৰকালমুখী ধৰ্ম সাধনাৰ কথা নাপাওঁ। জ্যোতিপ্ৰসাদে নানা ধৰ্মৰ মহাসমন্বয়ৰ কথা কৈছে যদিও মানুহৰ সাংস্কৃতিক ৰূপান্তৰৰ ক্ষেত্ৰত ধৰ্মীয় ঐতিহ্যৰ কোনো প্ৰাসংগিকতা আছে বুলি তেওঁ ভবা নাছিল। সেই নিমিত্তে শিল্পীৰ পৃথিৱী শীৰ্ষক ভাষণত তেওঁ শিল্পীৰ ৰাজনীতি, অৰ্থনীতি, সমাজনীতি, সমৰনীতিআদিৰ কথাহে কৈছে, ধৰ্মনীতিৰ কথা কোৱা নাই। (পৃঃ ৪৪১) জ্যোতিপ্ৰসাদে নিশ্চয় বুজিছিল যে মন্দিৰ-মছজিদ-গীৰ্জা-গুৰুদ্বাৰৰ সংকীৰ্ণ গণ্ডীৰ শিল্পীয়ে মানুহৰ অখণ্ড আৰু অবিমিশ্ৰ মহত্বৰ সন্ধান নাপায়।

জ্যোতিপ্ৰসাদে আমাক শিল্পীৰ এখন নতুন পৃথিৱীৰ কথা কৈ গৈছে। এই পৃথিৱীত মানুহৰ মাজত লুকাই থকা শিল্পীজনে প্ৰাণ পাব, অন্তৰ আৰু বৰ্হিসংস্কৃতিৰ সুষম সম্যক বিকাশ তথা প্ৰকাশে আগজাননী দিব এটা উৰ্বৰ উন্নত মানৱীয় সভ্যতাৰ। (পৃঃ ৪৭৮) জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাবধাৰাৰ মৰ্ম কথা ফঁহিয়াই চালে ওলাই পৰে যে তেওঁ কল্পনা কৰা পৃথিৱীখনত নৈতিকতাৰ ভেঁটি সৌন্দৰ্যবোধহে, ধৰ্ম নহয়। এই সৌন্দৰ্যবোধে মানুহৰ অভিলাষ-অভিৰুচিক নতুন ৰূপ দিব, আন্তঃমানৱিক সম্পৰ্কক উজ্জীৱিত কৰিব সহাযোগিতা-সহিষ্ণুতাৰ মনোভাবেৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদে আচলতে আমাক ধৰ্মনিৰপেক্ষ আৰু মানৱতাবাদী সংস্কৃতিৰ বাটেৰেহে লৈ যাব বিচাৰিছিল এখন পোহৰৰ পৃথিৱীলৈ।□

[সূত্ৰ ঃ নতুন পদাতিক, প্ৰথম সংখ্যা, অক্টোবৰ, ১৯৯৮]

গ্ৰন্থ-ঋণ

১) জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, গুৱাহাটী, ১৯৮৬
২) শৈলেন কুমাৰ বন্দোপাধ্যায়, দাংগাৰ ইতিহাস, কলিকতা, ১৩৯৯
৩) Tapan Basu & Others, **Khaki Shorts, Safforn Flags**, New Delhi, 1993
৪) M. K. Gandhi, **Hindu Dharma**, Ahmedabad, 1958
৫) Tarkateerth Laxmanshastri Joshi, **Critique of Hinduism & Other Religions**, Bombay, 1996 .

জ্যোতিপ্ৰসাদ মহান

হেমাংগ বিশ্বাস

"কমৰেডছ্, অসমৰ গণনাট্য সংঘক আই, পি. টি, এ নকৈ আই, টি. পি. এ. কোৱা উচিত। বৰ্তমান তাত 'টি প্লেণ্টাৰ'সকলৰ ৰাজত্ব চলি আছে। শ্বিলং আই. পি. টি. এ.ৰ প্ৰেছিডেণ্ট হ'ল চা-মালিক প্ৰফুল্ল বৰুৱা, যোৰহাট আই, পি. টি. এ.ৰ প্ৰেছিডেণ্ট হ'ল চা-মালিক কুলধৰ চলিহা, ডিব্ৰুগড় আই. পি. টি. এ.ৰ. প্ৰেছিডেণ্ট হ'ল চা-মালিক অপূৰ্ব বৰদলৈ আৰু সদৌ অসম গণনাট্যৰ সভাপতি হ'ল সু-বিখ্যাত শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। কিন্তু তেওঁ এগৰাকী চাহবাগিচাৰ মালিক। সেই কাৰণে মই আই. পি. টি. এ.ৰ নাম সলাই আই. টি. পি. এ— Indian Tea Planters' Association ৰখাৰ প্ৰস্তাৱ কৰিছো।"

চাৰিওফালে হাঁহিৰ খলকনি উঠিল আৰু সকলোৰে সাহস দৃষ্টিশৰ মোলৈ নিক্ষিপ্ত হ'ল। এই মন্তব্য কৰিছিল অসমত ট্ৰেড ইউনিয়ন গঢ়াৰ এজন পথিকৃৎ, ডিব্ৰুগড়ৰ ডাক্তৰদা'ই— প্ৰয়াত বিনয় চক্ৰৱৰ্তীয়ে। স্থান ঃ ভাৰতীয় কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ অসম শাখাৰ প্ৰাদেশিক সন্মিলন। কাল ঃ ১৯৪৮ চন।

ত্ৰিশ দশকত আমাৰ দেশলৈ যি সংগঠিত সৰ্বভাৰতীয় প্ৰগতিশীল শিল্প আৰু সাহিত্য আন্দোলনৰ ঢৌ বাগৰি আহিছিল— তাৰ নেতৃত্ব দিছিল কমিউনিষ্টসকলে। কিন্তু কমিউনিষ্ট পাৰ্টি-নেতৃত্বই শিল্পসাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত মাৰ্ক্সবাদী মতাদৰ্শগত কোনো লাইন কিম্বা সাংস্কৃতিক ফ্ৰণ্ট গঠনৰ কোনো প্ৰোগ্ৰাম বা পদ্ধতি দিয়া নাছিল। কেন্দ্ৰীয় কমিটী বা প'লিটবুৰোৰ আলোচনাৰ agenda-ত কালচাৰেল ফ্ৰণ্টে কেতিয়াও ঠাই পোৱা নাছিল। কিন্তু তেতিয়া সৰ্বভাৰতীয় খ্যাতিসম্পন্ন বহু শিল্পী আৰু লেখকে এই নৱ সংস্কৃতি আন্দোলনত আহি যোগ দিছিল। সাংস্কৃতিক ফ্ৰণ্টত পাৰ্টি কৰ্মী হিচাপে আমাৰ দায়িত্ব আছিল তেওঁলোকৰ প্ৰতিভাৰ প্ৰতি সন্মান জনালেও— শিল্পকলা সম্পৰ্কে তেওঁলোকে বুৰ্জোৱা ভাবাদৰ্শক remould কৰাৰ— শ্ৰমিক ভাবাদৰ্শৰ ফালে টানি অনাৰ। কিন্তু কলা-শিল্পত মাৰ্ক্সবাদী চিন্তাধাৰাৰে পাৰ্টিয়ে আমাক শিক্ষিত নকৰাৰ কাৰণে এই গুৰু দায়িত্ব পালন কৰাৰ যোগ্যতা আমি অৰ্জন কৰিব পৰা নাছিলো।

১৯৩৪ চনত ষ্টালিনৰ নেতৃত্বত ছোভিয়েট সাহিত্য কংগ্ৰেছৰ প্ৰথম অধিৱেশনৰ মুখ্যভাষণত মেক্সিম গৰ্কীয়ে শিল্প-সাহিত্যত Socialist Realism বা সমাজতান্ত্ৰিক বাস্তৱতাৰ আদৰ্শ দাঙি ধৰে। আমাৰ দেশত কমিউনিষ্ট বুদ্ধিজীৱী আৰু শিল্পী সাহিত্যিকসকলৰ সৰহভাগেই এই কথাটো মানি লোৱা নাছিল। তেওঁলোকৰ যুক্তি আছিল— সমাজতান্ত্ৰিক বিপ্লৱ সমাধা হ'লেহে সাহিত্যত সমাজতান্ত্ৰিক বাস্তৱতা সম্ভৱ। প্ৰকাৰান্তৰে শিল্প-কলাৰ অগ্ৰগামী ভূমিকা তেওঁলোকে অস্বীকাৰ কৰিছিল। তেওঁলোকে কৈছিল— "আমাৰ সমাজত হ'ব লাগে critical realism, ধনতন্ত্ৰী সমাজৰ উদঘাটন।" কিন্তু মেক্সিম গৰ্কীয়ে তেওঁৰ ভাষণতেই critical realism-ৰ বিৰাট অৱদান স্বীকাৰ কৰি কৈছিল— "This form of realism, however has not served

and cannot serve to educate socialist individuality, since while criticising all things it has established nothing or at worst has returned to an affirmation of all it has itself denied..."

কিন্তু এই ধৰণৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ বিতৰ্কত পাৰ্টি নেতৃত্বই কোনো বক্তব্য ৰখা নাছিল কেতিয়াও। গতিকে আমি স্বতস্ফূৰ্ততাৰ সোঁতত গা এৰি দিছিলো। কিন্তু আমাৰ নতুন সংস্কৃতি-আন্দোলনৰ পশ্চাদ্‌পট ৰচনা কৰিছিল দেশব্যাপি লাল নিচানৰ তলত সংগঠিত কৃষকৰ শ্ৰেণী সংগ্ৰামৰ তীব্ৰতাই আৰু আন্তৰ্জাতিক ক্ষেত্ৰত স্পেইনৰ ৰণথলিত বিশ্বসাহিত্যিক-শিল্পীসকলৰ International Column-ৰ ফেচিবাদৰ বিৰুদ্ধে সশস্ত্ৰ সংগ্ৰামে। এই সংগ্ৰামতেই ক্ৰিষ্টোফাৰ কড্‌বেল, ৰালফ্ ফক্স, লৰ্কা আদি শিল্পী-সাহিত্যিকসকলে প্ৰাণ বলিদান দিছিল। গতিকে আমাৰ স্বতস্ফূৰ্ততাত আছিল জনতাৰ জীৱনমুখী এক প্ৰচণ্ড গতিবেগ। তাৰেই প্ৰভাৱত আমাৰ লোক-সাহিত্যত যেনেকৈ আহিছিল শ্ৰেণী-সংগ্ৰামৰ বাস্তৱতা, তেনেকৈ নগৰীয়া শিল্প-সাহিত্যত আছিল এক গণমুখিতা।

১৯৩৬ চনত যি পেণ্ডেলত সৰ্বভাৰতীয় কৃষকসভা গঠিত হৈছিল, সেই পেণ্ডেলতেই মুন্সী প্ৰেমচাঁদৰ সভাপতিত্বত সৰ্বভাৰতীয় প্ৰগতিশীল লিখক আৰু শিল্পীসংঘ গঠিত হৈছিল। ই এটা co-incidence মাথোন নাছিল।

দ্বিতীয় যুদ্ধ আৰু যুদ্ধোত্তৰ কালছোৱাত সেই প্ৰবাহত এক হিল'দল ভঙা ঢল নামি আহিল। অসংখ্য অজ্ঞাত অখ্যাত লোকশিল্পী আৰু ৰচয়িতাই পুৰণি art-form-ৰ যোগেদি নতুন সংগ্ৰামী বক্তব্য ব্যক্ত কৰিবলৈ ধৰিলে। To give the devil his dues, তদানীন্তন পাৰ্টি ছেক্ৰেটাৰী পি. চি. যোশীয়ে এই স্বতস্ফূৰ্ততাক এটা সংগঠিত ৰূপ দিবলৈ প্ৰচেষ্টা চলাইছিল। ১৯৪৩ চনত বোম্বেত ভাৰতীয় কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ প্ৰথম কংগ্ৰেছ অধিৱেশন উপলক্ষে তেওঁৰ প্ৰচেষ্টাতেই ভাৰতৰ সকলো প্ৰান্তৰপৰা কৃষক-আন্দোলনত-উদ্ভূত যি লোকশিল্পীৰ বিৰাট সমাবেশ ঘটিছিল সি আছিল অভূতপূৰ্ব ঘটনা। কমিউনিষ্ট বিৰোধী বোম্বেৰ দৈনিক বাতৰি কাকতবোৰেও এই সমাবেশ লেখত ল'বলগীয়া এক ঘটনা বুলি বৰ্ণাইছিল।

অসমতো তাৰ ব্যতিক্ৰম হোৱা নাছিল। গণ-আন্দোলন আৰু গণ-সংস্কৃতিৰ নৱতৰংগই অসমৰ শ্ৰেষ্ঠ প্ৰতিভাৰ অন্তৰতো প্ৰতিধ্বনি তুলিছিল। ১৯৪৫-৪৬ চনত তেজপুৰত সুৰমা উপত্যকা সাংস্কৃতিক দলৰ নেতা হিচাপে মই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওচৰত আমাৰ গণনাট্য আন্দোলনৰ আদৰ্শ চমুকৈ বিশ্লেষণ কৰিবলৈ গৈ অপ্ৰত্যাশিত সঁহাৰি পাইছিলো। গণজাগৰণ আৰু গণ-অভ্যুত্থানৰ গীত-মাত, নৃত্য-নাট্য আৰু ছাঁ ছবি থকা আমাৰ সাংস্কৃতিক দলটোৰ অনুষ্ঠানৰ Climax টনা হৈছিল RIN Mutiny- ৰ নৌ সেনা আৰু বোম্বেৰ শ্ৰমিকসকলৰ সশস্ত্ৰ বিদ্ৰোহেৰে। 'কংগ্ৰেছী' বুলি তেতিয়া জনাজাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই উলাহৰ আদৰণিয়ে মোক অলপ বিস্মিত কৰিছিল। তেতিয়া তেওঁ খুব অসুস্থ আছিল। কথা কওঁতে প্ৰতিটো শব্দ উচ্চাৰণত তেওঁ উশাহ লৈছিল। আমনি নিদি আমাৰ আলোচনা চমুৱাই আনিছিলো। সেই সাক্ষাৎকাৰত কোৱা তেখেতৰ এটা কথা কৰকৈ মনত পৰে— "মইও এনে গণসংস্কৃতিৰ কথা ভাবি আছিলো। আমাৰ দেশত জনতাৰ নতুন সংস্কৃতি-চেতনা অবিহনে স্বাধীনতা সম্ভৱ নহয়।"

[illegible] এক কৃষক-কৰ্মীয়ে জ্যোতিদাক চিঠি লিখি সুধিছিল— '[illegible] মাটি [illegible]' এই [illegible] তেওঁ [illegible] নাই। জ্যোতিদাই সম্পূৰ্ণ সমৰ্থন জনাই উত্তৰ

দিছিল। দাৰ্জিলিঙৰ চাহ-মজুৰ নেতা ৰতনলাল ব্ৰাহ্মণৰ সভাপতিত্বত ডিব্ৰুগড়ৰ ওচৰৰ এখন চাহবাগিচাত এক চাহ-বনুৱা সন্মিলনত গণনাট্য সংঘৰ ডিব্ৰুগড় শাখাই চাহ-বনুৱাৰ জীৱনৰ আলম লৈ এক নাটিকা উপস্থাপিত কৰিছিল। নাটিকাৰ নাম আছিল 'বদলা লেনা'। চাহ-বনুৱাৰ এক পৰিয়ালৰ জীৱন আলেখ্য অৱলম্বন কৰি মজুৰ শোষণৰ বিভিন্ন চিত্ৰ 'ছাদ্রি' ভাষাৰ সংলাপত দাঙি ধৰা হৈছিল। শেষ দৃশ্যত মালিক মহাজন আৰু চৰ্দাৰৰ বিৰুদ্ধে ঐক্যবদ্ধ শ্ৰমিকৰ অভিযান দি 'ক্লাইমেক্স' সৃষ্টি কৰা হৈছিল। এই এঘণ্টিয়া নাটিকাখনে চাহ-মজুৰৰ মাজত আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল। নাটকৰ সাফল্যৰ বাবে আমাৰ সভাপতি জ্যোতিপ্ৰসাদে— 'চাহ-বাগিচাৰ মালিক' জ্যোতিপ্ৰসাদে— আমাক অভিনন্দন জনাইছিল।

এই গণমুখিতাৰপৰাই শিল্পকলাৰ ক্ষেত্ৰত তেওঁৰ 'ত্ৰিভুজ তত্ত্ব' আহিছিল। ১৯৫৯ চনত চাংহাই চহৰত যেতিয়া তাৰ কালচাৰেল বুৰোৰ ডেপুটি ডিৰেক্টৰে মোক লগ ধৰিবলৈ আহিছিল, মই এটা প্ৰশ্ন তেওঁক সুধিছিলো— শিল্প-কৃষিৰ উৎপাদনত Big leap-ৰ দৰে কলাসৃষ্টিত Big leap সম্ভৱ নেকি? মই খোলাখুলিকৈ তেওঁক কৈছিলো যে চীনৰ সাহিত্য-শিল্পত Mass line-ৰ ফলত যি অফুৰন্ত গীত, কবিতা, লৌকিক অপেৰাৰ জন্ম হৈছে তাৰ সৰহভাগৰেই শিল্পমূল্য বিচাৰি পোৱা টান। অতি বিনম্ৰভাৱে তেওঁ মোৰ মন্তব্য স্বীকাৰ কৰি লৈ কৈছিল— "পিৰামিডৰ ভেটি যিমান বহল হ'ব তাৰ চূড়াও সিমান ওখ হ'ব। কোটি কোটি মানুহৰ চিন্তা-মুক্তি ঘটিব ধৰিছে— এই স্বতঃস্ফূৰ্ত সৃষ্টি তাৰে প্ৰকাশ। আমাৰ আৰ্টৰ উৎকৰ্ষতাৰ বহল ভিত্তি হ'ল সেয়েই।" তৎক্ষণাত জ্যোতিপ্ৰসাদলৈ মনত পৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে মাও-চে-তুং পঢ়া নাছিল। কিন্তু বুৰ্জোৱা সমাজৰ প্ৰতি মোহমুক্ত তেওঁৰ চিন্তাৰ তীব্ৰ গণমুখিতাই তেওঁৰ ভাবনাত এই ৰূপান্তৰ ঘটাইছিল।

আমাৰ কৰ্তব্য— অৰ্থাৎ ভাৰতীয় কমিউনিষ্ট আন্দোলনৰ কৰ্তব্য আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই গণমুখী চিন্তাক মাৰ্ক্সবাদী দ্বান্দ্বিক চিন্তালৈ উন্নীত কৰা। আৰু সাংস্কৃতিক ফ্ৰণ্টৰ নেতা হিচাপে ই আছিল ব্যক্তিগতভাৱে মোৰ দায়িত্ব। কিন্তু যোশীৰ নেতৃত্বত পাৰ্টিৰ ৰাজনীতি তেতিয়া শোধনবাদৰ বোকাত পোত খাই আছিল। শোষিত শ্ৰেণীৰ সংগ্ৰামৰ বিৰুদ্ধে ভাৰতীয় বুৰ্জোৱাৰ 'মোক্ষম হাতিয়াৰ' হ'ল গান্ধীবাদ। ১৯৪২ চনৰ অভ্যুত্থানত যোগ দিয়াৰ পিছৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গান্ধীবাদৰ পৰা আঁতৰি আহিব ধৰিছিল। আমাৰ কৰ্তব্য আছিল মাৰ্ক্সবাদী জীৱন দৰ্শনৰ পোহৰেৰে অক্লান্ত অগ্ৰগামী পথিকৰ বাট আলোকিত কৰা। কিন্তু আমাৰ নেতা পি. চি. যোশীয়ে নিজে গান্ধীক Father of the Nation বুলি সম্বোধন কৰিছিল। **They must meet** এই শিৰোনামাত আলিংগনাবদ্ধ গান্ধী-জিন্নাৰ চিত্ৰ সম্বলিত কেলেণ্ডাৰ আমাৰ কেন্দ্ৰীয় প্ৰকাশনীৰপৰা ছপা হৈছিল। হাজাৰ হাজাৰ কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ অফিচত মাৰ্ক্স-লেনিন-ষ্টালিনৰ ফ'টোৰ সৈতে গান্ধীৰ ফ'টোও আঁৰি থোৱা হৈছিল। বিখ্যাত কমিউনিষ্ট তত্ত্ববিদ ডঃ অধিকাৰীয়ে ছোভিয়েট পাৰ্টিৰ সপ্তদশ অধিৱেশনত ষ্টালিনে তেওঁৰ অভিভাষণত গান্ধীৰ বিষয়ে যি কঠোৰ মন্তব্য কৰিছিল তাক কাটি বাদ দি ষ্টালিনৰ 'ভাৰতীয় এডিচন' ছপাইছিল। সেই পাৰ্টিৰ প্ৰতিনিধি হৈ মই কেনেকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদক মাৰ্ক্সবাদী জীৱন দৰ্শনৰ আলোকবৰ্তিকা দেখুৱাম?

কিন্তু আমাৰ মাজত অন্তৰ্দ্বন্দ্ব আছিল— আছিল দুই লাইনৰ প্ৰবল সংঘাত। চেয়াৰমেন মাওৰ New Democracy আৰু Yenan Forum-ৰ ভাষণ পঢ়ি আমাৰ কেইজনে মনত

নানা প্ৰশ্ন জাগিছিল। চল্লিশ দশকৰ তীব্ৰ শ্ৰেণী সংঘাতৰ বাস্তৱতাৰ প্ৰতিচ্ছবি আমাৰ দৃষ্টিত পৰিছিল। সেই কাৰণে RIN Mutiny-ক বলিষ্ঠভাৱে মঞ্চত ৰূপায়িত কৰিব পাৰিছিলো— যদিও কমিউনিষ্ট কেন্দ্ৰীয় নেতৃত্বই Mutiny Committee পৰা পঠোৱা প্ৰতিনিধিসকলক জিন্না আৰু নেহৰুক লগ ধৰিবলৈ কৈ এই ঐতিহাসিক বিদ্ৰোহৰ প্ৰতি বিশ্বাসঘাতকতা কৰিছিল।

যোশী নেতৃত্বৰ পতনৰ পিছত ৰণডিভেৰ নেতৃত্বই মাও-চে-তুঙৰ নতুন গণতন্ত্ৰৰ নীতি ওফৰাই পেলাই সামাজিক বিপ্লৱৰ শ্লোগান দি বামপন্থী হঠকাৰিতাৰ ৰাজনীতি আনিলে। যোশীৰ আন্দোলনত আমি এক ব্যাপক গণতান্ত্ৰিক সাংস্কৃতিক ফ্ৰণ্ট গঢ়ি তুলিছিলো, কিন্তু মাৰ্ক্সবাদীসকলে তাত শ্ৰেণী সমন্বয়ৰ নীতি অৱলম্বন কৰি সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত মাও-চে-তুং নিৰ্ধাৰিত পথ বাতিল কৰিছিল। কিন্তু ৰণডিভেৰ আমোলত 'প্ৰলেটাৰিয়ান কালচাৰ' গঢ়াৰ নামত সেই ঐক্যবদ্ধ গণতান্ত্ৰিক ফ্ৰণ্ট বাতিল কৰা হ'ল। বুৰ্জোৱা সংস্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে ধ্বনি তুলি ৰবীন্দ্ৰনাথক যেনেকৈ বাতিল কৰা হ'ল তেনেকৈ অসমতো জ্যোতিপ্ৰসাদক বাতিল কৰাৰ চেষ্টা চলিল। কিন্তু অসমত সেই লাইন মই পূৰাপুৰি মানি লোৱা নাছিলো।

১৯৪৯ চনত নালিয়াপুলত আয়োজিত গণনাট্য আৰু শান্তি সন্মিলনৰ কেইদিনমান আগতে গুৱাহাটী ৰেলৱে ক'লনিত মই অকস্মাৎ ভীষণ অসুস্থ হৈ পৰিছিলো। নালিয়াপুললৈ যোৱা নহ'ল। নালিয়াপুলত নেতৃত্ব দিছিল পাৰ্টিৰ ডিব্ৰুগড় শাখাৰ পৰিচালনাত নগেন কাকতি, উষা দত্ত আদিয়ে। সৰ্বভাৰতীয় ছেক্ৰেটাৰী নিৰঞ্জন সেন তাত উপস্থিত আছিল। তাত গৃহীত হ'বলগীয়া নতুন নীতি সম্পৰ্কে উষা দত্তই আগতীয়াকৈ মোলৈ আভাস দি চিঠি দিছিল। তেওঁ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ঠাইত মোক সভাপতি পতা হ'ব বুলি জনায়। নবীয়া পাটিৰ পৰাই মই তৎক্ষণাত এই step suicidal হ'ব বুলি সকীয়নি দি উত্তৰ দিছিলো। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত খোলাখুলিকৈ আলোচনা কৰি তেখেতকেই সভাপতি পাতিব লাগে বুলি পৰামৰ্শ আগবঢ়াইছিলো। আমাৰ নতুন নীতিৰ কথা জানি-শুনিয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদে অসুস্থ অৱস্থাতেই গণনাট্য সন্মিলন উদ্বোধন* কৰিছিল। কিন্তু তথাপি মোকেই সভাপতি নিৰ্বাচিত কৰা হৈছিল...।

১৯৫১-৫২ চনত ৰণডিভে লাইন প্ৰত্যাখ্যাত হোৱাৰ পিছত নগেন কাকতিৰ উদ্যোগত গণনাট্য সংঘৰ ডিব্ৰুগড় শাখাই প্ৰয়াত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মহান ব্যক্তিত্বৰ প্ৰতি ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা কৰি এক প্ৰস্তাৱ লৈছিল। মই তেতিয়া কলিকতাত। প্ৰস্তাৱৰ এটা কপি মোলৈ পঠোৱা হৈছিল। এই ঘটনাটো ইমানদিন প্ৰায় অজ্ঞাত অৱস্থাতেই আছিল।

'চাহ মালিক', 'বুৰ্জোৱা' জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ পদচ্যুত কথা জানিও পিছদিনা পুলিচৰ গুলিচালনাৰ আৰু অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে সোচ্চাৰ প্ৰতিবাদ জনাইছিল— বিশেষকৈ যেতিয়া অসমৰ সকলো জনাজাত বুদ্ধিজীৱী আছিল নীৰৱ।

জ্যোতিপ্ৰসাদ সঁচাই মহান। □

---

* জ্যোতিপ্ৰসাদে সন্মিলনত অংশগ্ৰহণ কৰিছিল কিন্তু উদ্বোধন কৰাৰ কথা নাছিল— সম্পাদক

অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ

বীৰেন্দ্ৰনাথ দত্ত

"আমাৰ জীৱনৰ ৰূপ, সমাজৰ ৰূপ সলনি হোৱাৰ লগে লগে সংগীতৰ ৰূপো সলনি হ'বই— আৰু নোহোৱাটোহে আচৰিত কথা।"

—জ্যোতিপ্ৰসাদ

খ্ৰীষ্টীয় অষ্টম-একাদশ শতিকাৰ ভিতৰত ৰচিত সুৰ-নিৰ্দেশ-সম্বলিত চৰ্যাপদসমূহতেই অসমীয়া গীত-ৰচনাৰ প্ৰাচীনতম স্পষ্ট নিৰ্দশন নিহিত আছে বুলি সাধাৰণভাৱে মানি লোৱা হয়— যদিও লগতে এইটোও স্বীকাৰ কৰা হয় যে, চৰ্য্যাগীতিসমূহ অসম, বঙ্গ আৰু উড়িষ্যাৰ উমৈহতীয়া উত্তৰাধিকাৰ। ইয়াৰ পিছৰ কেইটামান শতিকাত অসমত ৰচিত গীতৰ নিদৰ্শন পোৱা হোৱা নাই। তথাপিও অসমত গীত-ৰচনাৰ পৰম্পৰা চলি আছিল বুলি সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। পঞ্চদশ শতিকাত আৰম্ভ হোৱা নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ যুগত শংকৰদেৱ-মাধৱৰ অসাধাৰণ অৱদানেৰে পুষ্ট হৈ অসমীয়া গীতৰ বৃক্ষজুপি ফুলে-ফলে জাতিষ্মাৰ হৈ উঠে। বৰগীত, নাটৰ গীত, ভটিমা, কীৰ্ত্তন-ঘোষা, নাম-ঘোষাকে আদি কৰি বিভিন্ন গেয় ৰীতিৰ যি সমৃদ্ধ পৰম্পৰা গুৰু দুজনাৰ দ্বাৰা প্ৰবৰ্তিত হৈছিল সি তেওঁসৱৰ তিৰোভাৱৰ পিছতো ভালেমান দিনলৈ সজীৱ হৈ আছিল। সমান্তৰালভাৱে পাঁচালী গীতসমূহৰ মাজেদিও সংগীত-আশ্ৰিত পৰিৱেশ্য-ৰীতি সক্ৰিয় হৈ আছিল। এই সমৃদ্ধ থলুৱা ঐতিহ্যৰ লগতে মাজে মাজে যে, বহিৰাগত উপাদানৰ প্ৰৱেশ নঘটাকৈ থকা নাছিল, তাৰ সম্ভেদো আমি ইতিমধ্যে পাইছোঁ। এইদৰে গ্ৰহণ-পৰিবৰ্তনৰ প্ৰক্ৰিয়াৰ মাজেদিও অসমীয়া গীত-ৰচনাৰ পৰম্পৰাই নিজস্ব বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি গৈছিল উনবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ সময়ছোৱালৈকে।

উনবিংশ শতিকাৰ তৃতীয়-চতুৰ্থ দশকত অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক জীৱনত যি যুগান্তকাৰী পৰিবৰ্তন ঘটে তাৰ লগত গীতি-সাহিত্য আৰু সংগীত-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত হোৱা ৰূপান্তৰৰ কথাটোও সাঙোৰ খাই আছে। এই পৰিবৰ্তনৰ গুৰিতে আছিল উক্ত সময়ছোৱাত ঘটা দুটা প্ৰায় সমসাময়িক আৰু প্ৰায় সমানে শক্তিশালী ঘটনা। ইয়াৰ প্ৰথমটো হ'ল ব্ৰিটিছৰ দ্বাৰা অসম অধিকাৰ। সুদীৰ্ঘ ৰাজনৈতিক-সামাজিক অস্থিৰতাৰ পিছত ১৮২৬ চনৰ ইয়াণ্ডাবু সন্ধি মতে অসমৰ শাসনভাৰ ব্ৰিটিছৰ হাতলৈ যোৱাৰ ফলত অসমৰ প্ৰশাসনিক, ন্যায়িক, অৰ্থনৈতিক আৰু শৈক্ষিক আদি ব্যৱস্থাৰ আমূল পৰিবৰ্তন সাধিত হয়। দ্বিতীয় ঘটনাটো হ'ল আমেৰিকান বেপ্টিষ্ট মিছনেৰীসকলে অসমত আৰম্ভ কৰা কৰ্মতৎপৰতা— যি মূলতঃ ধৰ্মীয় উদ্দেশ্যৰে প্ৰেৰিত হ'লেও শিক্ষা আৰু সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত সুদূৰপ্ৰসাৰী প্ৰভাৱ পেলায়। খ্ৰীষ্টীয়

প্ৰশাসনৰ দ্বাৰা পঢ়াশালি আৰু কাছাৰীৰ পৰা নিৰ্বাসিত অসমীয়া ভাষাক মৰ্যাদাৰে সৈতে পুনঃপ্ৰতিষ্ঠা কৰা, আধুনিক ব্যাকৰণ অভিধান আৰু পাঠ্য-পুথিৰ প্ৰকাশেৰে শিক্ষা-বিস্তাৰৰ পথ সুগম কৰা, অৰুণোদই সংবাদ-পত্ৰৰ প্ৰকাশৰ দ্বাৰা বহিৰ্জগতৰ লগত অসমৰ বৌদ্ধিক সংযোগ ঘটোৱা— ইত্যাদি ধৰণৰ সেৱা আগবঢ়াই এই মিশ্যনেৰীসকলে অসমৰ নৱজাগৰণৰ ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত কৰে। আনহাতে ব্ৰিটিছ প্ৰশাসনে প্ৰবৰ্তন কৰা নতুন শিক্ষা-ব্যৱস্থাই নবীনচামক অধুনিক চিন্তা-চৰ্চাৰ লগত পৰিচিত হোৱাৰ সুযোগ অনি দিয়ে। কলিকতাত উচ্চ শিক্ষা লাভৰ কাৰণে যোৱা অসমীয়া যুৱ-সম্প্ৰদায়ে পাশ্চাত্ত্য-অনুপ্ৰাণিত বংগৰ নৱজাগৰণৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱিত হৈ আহে অৰু লগতে বৃটিছ প্ৰশাসনে নিজৰ সহায়ৰ বাবে অসমলৈ অনা বঙালীসকলৰ সংস্কৃতিবান চামৰ দৃষ্টান্তয়ো থলুৱা যুৱ-মানসিকতাক স্পৰ্শ কৰে। এই ধৰণৰ ঘটনাপ্ৰবাহৰ পৰিণতিস্বৰূপে অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক জীৱনৰ বিভিন্ন দিশত নতুনত্বৰ ঢৌ আহে। অসমীয়া সংগীতৰ জগতকো সেই ঢৌৱে জোকাৰি যায়।

মিশ্যনেৰীসকলে খ্ৰীষ্ট ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ অৰ্থে পশ্চিমীয়া ধাৰাৰ ধৰ্মীয় সংগীতৰ প্ৰবৰ্তন কৰে। ইংৰাজী hymn বা psalm জাতীয় প্ৰাৰ্থনা-গীতৰ অসমীয়া অনুবাদ নাইবা সেই আৰ্হিত নতুনকৈ অসমীয়া ভাষা ৰচিত গীত গীৰ্জাসমূহত ধৰ্মীয় উপলক্ষ্যত গোৱা হ'বলৈ ধৰে। সেই সময়তে ৩৭৮ টা গীতৰ এটি সংকলন খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মগীত (Christian Hymnal in Assamese) প্ৰকাশিত হৈছিল (৫ম তাঙৰণ ১৯৭২ চন)। এনে গীতৰ দুটিমান নমুনা তলত দিয়া হ'ল—

"উঠা হে মন উঠা, দূৰ কৰা পাপ সংশয়
যীচু বলি চোৱা। তেওঁৰ তেজ মোৰ কাৰণে বয়;
মোৰ জামিন হৈ তেওঁ স্বৰ্গে গ'ল
মোৰ নাম তেওঁৰ হাতত লিখা হ'ল।" — নেথান ব্ৰাউন

"কৰিম সন্ত লোকক মান
দুষ্ট লোকক নিদিম থান।
যীচুৰ নম্ৰ শিষ্য হ'ম
তেওঁৰ নাম লোকৰ আগত ক'ম।" — মাইলচ্ ব্ৰন্‌চন।

"ঈশ্বৰ মন্দিৰলৈ যাওঁ
আহা হে ধাৰ্মিক গণ,
তাত সোমাই প্ৰভুৰ গুণ-যশ গাওঁ
হৈ সবে এক মন।" —ফাৰবেল।

এই জাতীয় কিছু গীতৰ অৰুনোদইৰ পাততো প্ৰকাশিত হৈছিল। গীতসমূহৰ ৰচনা, সুৰ আৰু গায়ন-শৈলীৰ বিষয়ে অৰুণোদই গ্ৰন্থৰ পাতনিতে মহেশ্বৰ নেওগে এইদৰে মন্তব্য দিছে—

গীতসমূহৰ প্ৰায়খিনিয়েই ইংৰাজীত চলিত হৈ থকা গীতৰপৰা অনূদিত আৰু সিবিলাক মূল পাশ্চাত্ত্য সুৰতে গীতও হৈছিল আৰু হয়। কাৰ্ডিনেল নিউমেন, উইলিয়াম কাউপাৰ, চাৰ্লচ্ ৱেছলি, থমাচ কেন আদিৰ গীত আৰু বাইবেলৰ psalm বা আন কোনো খণ্ডৰ কবিতাৰপৰা ভাঙনি সিবোৰৰ মূল অৱলম্বন। Latin Hymn, Austrian Hymn, Italian Hymn, Sicilian Hymn, Spanish Hymn আদি বিখ্যাত পদাৰ্থবো অনুবাদ ইয়াত সোমাইছে। এসময়ত ভাৰতীয় সংগীতৰ ৰাগত বা যোৱা আদিৰ সুৰতো খ্ৰীষ্টীয় গীত ৰচিত হৈছিল। এই বিষয়ত সংকলনখনত (ওপৰত উল্লিখিত 'খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্ম-গীত') স[illegible]

লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ গীতাৱলীৰ বিশেষ স্থান। [মহেশ্বৰ নেওগ (সম্পা) অৰুণোদই পাতনি পৃঃ ১৩৫]

আকৌ ঃ

অনূদিত গীতখিনিত অনেক সময়ত ইংৰাজীৰ হেঁচাটো ৰৈ গৈছে আৰু বেছিভাগ সময়ত অসমীয়া কবিতাৰ ছন্দৰ লয়লৈ অনুবাদটিহঁত অহা নাই; কেতিয়াবা অসমীয়া ভাষাৰ ঠাঁচত সিহঁত সোমোৱা নাই— লাগিলে নতুন ৰচয়িতা আমেৰিকানেই হওক বা অসমীয়াই হওক।... এই বিষয়ত মাইলছ ব্ৰন্সনৰ গীতখিনিত কিছু ভাষা আৰু ছন্দৰ বিশেষ মাধুৰ্য অনুভৱ কৰিব পৰা যায়। চেপেল বা খ্ৰীষ্টিয়ান নামঘৰৰ প্ৰসংগত গাঁৱৰ বেলা সকলোবোৰ খলা-বমা সমতল হৈ পৰে আৰু একোকে বিসদৃশ নালাগে। সেয়া হ'ল মহান কম্পোজাৰ বা সংগীতৰচকসকলৰ সুৰৰ মায়াৰ পৰশ। [পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১৩৫-১৩৬]

ইয়াৰ পৰাই স্পষ্ট হৈ পৰে যে অসমত খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মীয় সংগীতৰ মাজেৰেই পশ্চিমীয়া সংগীতৰ প্ৰৱেশ ঘটে উনবিংশ শতিকাতে— যদিও সাধাৰণতে ধৰি লোৱা হয় যে, সাম্প্ৰতিক কালতহে আমাৰ ইয়াত পশ্চিমীয়া সংগীতৰ আগমন ঘটিছে। যিহেতু অসমীয়া সমাজত খ্ৰীষ্ট ধৰ্মৰ প্ৰভাৱ অত্যন্ত সীমিত হৈ ৰ'ল, সেয়েহে এই নতুন ধাৰাৰ সংগীতৰ প্ৰভাৱো ব্যাপকভাৱে নপৰিল। অৱশ্যে অসমৰ খ্ৰীষ্টধৰ্মী সমাজৰ ভিতৰত এই পৰম্পৰা আজিকোপতি বৰ্তি আছে।

এই প্ৰসংগত বিশেষভাৱে মন কৰিবলগীয়া আন এটি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা হ'ল খ্ৰীষ্টীয় ধৰ্মীয় গীতত দেশী সুৰৰ প্ৰয়োগ। যদিও এই কথা সঁচা যে, অসমীয়া গীতত এহাতে ৰাগ-ৰাগিণীৰ আৰু আনহাতে থলুৱা লোক-গীতৰ সুৰৰ সচেতন সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰয়োগ হ'বলৈ ধৰে এই শতিকাৰ দ্বিতীয়-তৃতীয় দশকৰপৰা অসমীয়া পুনৰজাগৰণৰ চেতনাৰে উদ্বুদ্ধ হৈ— তেনে ধৰণৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা ধৰ্মীয় উদ্দেশ্যত মিশ্যনেৰীসকলৰ উদ্যোগত উনবিংশ শতিকাতেই আৰম্ভ হৈছিল। [ব্ৰজেন বৰদলৈৰ The Role of American Baptist Missionaries in the 19th century Social Transformation in Assam, গৱেষণা-গ্ৰন্থ, তেজপুৰ বিশ্ববিদ্যালয়]

গীত-মাতৰ ক্ষেত্ৰত আন যিটো নতুন ধাৰাৰ প্ৰভাৱ অধিক ব্যাপক আৰু গভীৰভাৱে পৰে সেইটো হ'ল ঃ নব্য বংগ সংস্কৃতিৰ অনুপ্ৰেৰণা। এই নতুন প্ৰভাৱৰ ফলতেই অসমত হিন্দুস্থানী উচ্চাংগ সংগীতৰ ৰাগ-তালযুক্ত গীতে খোপনি পুতি লয়। এনে ধৰণৰ গীতৰ অনেকাংশ আছিল বাংলা ভাষাত ৰচিত আৰু সেইবোৰৰ সৰহভাগেৰেই উৎস আছিল অসমত নতুনকৈ গা কৰি উঠা বঙালী থিয়েটাৰ। এটা সময়ত পৰিস্থিতিয়ে এনে ৰূপ লয় যে, অসমীয়া থলুৱা গীত-মাত অসমীয়া 'শিক্ষিত' 'শিষ্ট' সমাজৰপৰা প্ৰায় সম্পূৰ্ণৰূপে স্থানচ্যুত হৈ পৰে।

ৰচনা আৰু সুৰৰ এই নৱলব্ধ ৰীতিক অসমীয়া নব্যশিক্ষিত সমাজে আদৰি ল'লে যদিও এই ৰীতিত অসমীয়া ভাষাত ৰচিত গীত গোৱাৰ বা শুনাৰ মানসিক দৃঢ়তা আৰু সাহস তেওঁলোকে গোটাব পৰা নাছিল। এনে এটি ধাৰণা প্ৰায় বদ্ধমূল হৈ পৰিছিল যে অসমীয়া ভাষা এই সাংগীতিক ৰীতিৰ বাবে উপযুক্ত মাধ্যম হ'ব নোৱাৰে। সেই সময়ৰ অসমীয়া সমাজত এই সম্পৰ্কে কেনেকুৱা ধাৰণা প্ৰচলিত আছিল তাৰ বাস্তৱ বৰ্ণনা পোৱা যায় ১৯১০ চনত প্ৰকাশিত সংগীতাচাৰ্য লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ বিখ্যাত সংগীত-সাধনা নামৰ গ্ৰন্থৰ পাতনিত।

"কাৰো কাৰো মনত এনে ধাৰণা আছে যে, শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে কৰা বৰগীতৰ সুৰকেইটাইহে অসমীয়া, তাৰ বাহিৰে আনবিলাক বঙালী সুৰ। এইটো যে নিতান্ত ভ্ৰমাত্মক কথা তাক কোৱা বাহুল্য মাথোন।... আসামত বহুদিনৰ পৰা বঙালী মানুহ আৰু বঙালী ভাষাৰ

প্ৰাদুৰ্ভাৱ থকা গতিকে বঙালী ভাষাৰ গান আমাৰ দেশত চলিত হোৱাই, সেইবিলাক গান যি যি সুৰত গোৱা হৈছিল। অৰ্থাৎ ঝিঁঝিট, খাম্বাজ, ভৈৰৱী, বেহাগ ইত্যাদি সুৰবিলাক বঙালী সুৰ বুলি মানুহৰ ধাৰণা হোৱাৰ প্ৰধান কাৰণ হৈছে।" [লক্ষ্মীৰাম বৰুৱা, সংগীতসাধন পৃঃ ৯-১১]

অসমীয়া ভাষাত নতুন ৰীতিৰ উপযোগীকৈ গীত ৰচনা কৰাৰ বিষয়ে চিন্তা কৰি লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাই দেখিছিল ঃ "আমাৰ কিছুমান মানুহৰ আৰু এটা ভুল ধাৰণা যে অসমীয়া ভাষাৰে গান ৰচনা হ'ব নোৱাৰে। বঙালীবিলাকৰো সেইদৰে বঙলা ভাষাৰ গান ৰচনা হ'ব নোৱাৰে বুলি ধাৰণা এটা আছিল আৰু ভাবিছিল যে হিন্দী ভাষা নহ'লে ভাল গান ৰচনা নহয়। এনেকি সৰহভাগ বঙালী কালোৱাতী গায়কে সেই ৰাগ সেই তালত বঙলা ভাষাৰ গান গোৱা লাজ বুলি ভাবিছিল; কিন্তু কিছুদিনৰ পিছত যেতিয়া ব্ৰাহ্ম সমাজৰপৰা বঙলা ভাষাৰে সুন্দৰ সুন্দৰ ধ্ৰুপদ, খেয়াল, টপ্পা আদি কৰি গানবিলাক ৰচনা হৈ ওলাল তেতিয়াৰে পৰা বংগ দেশত তাৰ আগ্ৰহ বাঢ়িল। এতিয়াৰ মজলিচ, যাত্ৰা, থিয়েটাৰ ইত্যাদিৰ বঙালী গানে দেশ-বিদেশ মোহিত কৰিব লাগিছে আমাৰো তেনেই এইবিলাক কুসংস্কাৰ এৰিবৰ সময় হৈছে।" [পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১২]

অসমীয়া ভাষাৰে গান ৰচনা কৰাৰ সম্ভাৱনাৰ বিষয়ে লক্ষ্মীৰামে নিজৰ স্থিতি এইদৰে স্পষ্ট কৰি দিছিল ঃ "কিয় অসমীয়া ভাষাৰে ধ্ৰুপদ, খেয়াল, টপ্পা ৰচনা নহ'ব? আজিকালি যিবিলাক নতুন গান আমাৰ ভাষাত ৰচনা হ'ব ধৰিছে, সেইবিলাকৰ প্ৰায়েই হিন্দী, বঙলা গানতকৈ কোনো গুণে নিকৃষ্ট হোৱা নাই। এই দেশত যদি বংগ দেশৰ বা হিন্দুস্থানৰ দৰে ঘৰে ঘৰে সংগীত চৰ্চা বেছি হয়, যদি অসমীয়া ভাষাত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ দৰে মনমোহা, কবিত্বপূৰ্ণ গান ৰচনা কৰি সুন্দৰ তাল-সুৰ লগাই গাবলৈ ধৰা হয়, তেনেহ'লে কেৱল অসমীয়া ভাষাৰ গান গাবলৈহে সকলোৰে ভাল লগা হ'ব। আমাৰ ভাষাত গান ৰচনাৰ নিমিত্তে সুন্দৰ শব্দৰ একো অভাৱ নাই। মুঠে উপযুক্ত মানুহে এলাহ আমনি এৰি লেখনী হাতত ল'লেই হয়।" [পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ, পৃঃ ১২-১৩]

সৌভাগ্যবশত ঃ তেনে এচাম উচ্চ শিক্ষিত 'উপযুক্ত মানুহ' ওলাই আহিছিল যিসকলে অসমীয়া গীতৰ এই নতুন প্ৰয়োজন পূৰাবলৈ সচেতনভাৱে আগবাঢ়ি আহিছিল। সেইসকলৰ ভিতৰত অগ্ৰগণ্য ব্যক্তি কেইগৰাকীমানৰ নাম এনে ধৰণৰ— সত্যনাথ বৰা,[১] পদ্মনাথ (গোহাঞিঃ বৰুৱা), বেণুধৰ ৰাজখোৱা, ৰঘুনাথ চৌধাৰী, চন্দ্ৰধৰ বৰুৱা, ৰত্নধৰ বৰুৱা, হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, দুৰ্গেশ্বৰ শৰ্মা, ৰাধানাথ ফুকন ইত্যাদি। অৱশ্যে এই ক্ষেত্ৰত ভব্যতম কীৰ্তিস্তম্ভ হ'ল লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ সংগীত-কোষ (১৯০৯) আৰু সংগীত-সাধনা (১৯১০)। হিন্দুস্থানী সংগীতৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰেৰে অসমীয়া গীতৰ জগতক সমৃদ্ধ কৰাৰ লক্ষ্য আগত লৈ লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাই যি ঐকান্তিক নিষ্ঠা, বিশ্বাস আৰু পৰিশ্ৰমেৰে কৰ্মত ব্ৰতী হৈছিল, তাৰেই উজ্জ্বল সা[illegible] বহন কৰে এই গ্ৰন্থ দুখনে। কেইটিমান পৰম্পৰাগত গীতৰ উপৰি এক বুজন সংখ্যক নতুন [illegible]নাৰে এই সংকলন দুটি সুপুষ্ট।

এই সময়ছোৱাত বেজবৰুৱা, গোহাঞি বৰুৱা প্ৰমুখ্যে নাট্যকাৰসকলৰ দ্বাৰা ৰচি[illegible] তৈখন নাটকত বাংলা নাটকৰ আৰ্হিত একাধিক গীতে শোভা পাইছিল আৰু প্ৰায় [illegible]গ্ৰন্থে সেইগীতসমূহত সেই সময়ৰ প্ৰথা অনুসৰি হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ৰাগ-তালৰ নিৰ্দেশ দি[illegible]ছিল।

বৰ্তমান শতাব্দীৰ আৰম্ভণিৰ দিনে ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত হয় এক শক্তিশালী গীতিকাৰ আৰু [illegible] সৰৰ প্ৰতিভা বিকাশৰ ঃ সেয়া হ'ল অম্বিকাগিৰি ৰায়চৌধুৰী। অম্বিকাগিৰিৰ ভিতৰত নিহি[illegible] ছিল

দুই সৃজনধৰ্মী ক্ষমতাৰ উৎস— তাৰে এটা ভাষাৰ নিজস্ব ওজস্বিতা আৰু আনটো সূক্ষ্ম সাংগীতিক চেতনা। এই দুয়োৰে সুন্দৰ সংগম ঘটিছিল অম্বিকাগিৰিৰ গীত সৃষ্টিত।

বৰপেটাত জন্ম গ্ৰহণ কৰা অম্বিকাগিৰিৰ সংগীতৰ ভিত্তি ৰচিত হৈছিল এহাতে বৰগীত, নাম-কীৰ্তন আদিৰে সমৃদ্ধ সত্ৰীয়া পৰিৱেশত আৰু আনহাতে যাত্ৰা-বৈঠকীৰ 'ওস্তাদী' বাতাবৰণত। পিছত গুৱাহাটীলৈ অহা তৰুণ অম্বিকাগিৰিৰ বিপ্লৱী চিত্তত গভীৰভাৱে ৰেখাপাত কৰিলে স্বদেশী আন্দোলনৰ পটভূমিত ৰচিত চিত্তোদ্দীপক বাংলা গীতে। তেওঁৰ নিজৰ ভাষাত ঃ "এই সময়ত বংগৰ বৰিছালৰপৰা পুলিচৰ টোকোনৰ কোবত মূৰটোত বেণ্ডেজ বান্ধি এজন, নামটো পাহৰি গৈছোঁ, বঙালী ডেকা গুৱাহাটীলৈ আহি কোনো কোনো ঘৰৰ ভিতৰ মহলত বৈঠক বহুৱাই হাৰমোনিয়ামেৰে— নীতিবন্ধন, কৰো ন লঙ্ঘন, ৰাজধৰ্ম সাৰ, প্ৰজাৰ পালন... আদি স্বদেশী আন্দোলনৰ গুৰুত্বজ্ঞাপক গীতবোৰ গাই শ্ৰোতাবিলাকৰ মন বিচলিত কৰি তোলে। আমি কেইজনমানে তেওঁৰ সকলোকেইটা বৈঠকতে এই গীতবোৰ শুনো আৰু আমাৰ মন তাত উদ্বেলিত হৈ উঠে।" [ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত দেশাত্মবোধক গীতৰ ভূমিকা, অম্বিকাগিৰি ৰায় চৌধুৰী, ভাৰতীয় জাতীয় কংগ্ৰেছ স্মৃতিগ্ৰন্থ, ১৯৫৮]

কলিকতাত নৃত্য-গীত শিক্ষা পোৱা মণিপুৰী সুন্দৰী প্ৰভাৱতীৰ তেজ উতলা কৰা গীত শুনি গৰম হৈ উঠা আৰু সেই গীতবোৰ বাটে বাটে শোভাযাত্ৰা কৰি গাই স্বদেশী আন্দোলনৰ প্ৰচাৰত লগাৰ বৰ্ণনাও অম্বিকাগিৰিয়ে দিছে। তদুপৰি আহিছিল স্বয়ং মুকুন্দ দাসৰ গীতৰ টৌ যি অম্বিকাগিৰিক অকল অনুপ্ৰাণিত কৰাই নহয়, গভীৰভাৱে প্ৰভাৱিতও কৰিছিল যেন লাগে। তেওঁৰ নিজৰ কথাত— "এইটো ১৯০৫ চনৰ কথা। এই সময়ৰ পৰাই আমাৰ অসমীয়া ভাষাতো সংগ্ৰামমুখী সংগীতে সক্ৰিয় ৰূপ লয়।" [পূৰ্বোক্ত লেখা, অম্বিকাগিৰি]

এই অনুপ্ৰেৰণা আৰু প্ৰভাৱৰেই প্ৰত্যক্ষ ফল যথাক্ৰমে ১৯০৬ আৰু ১৯১০ চনত ৰচিত অম্বিকাগিৰিৰ বন্দিনী ভাৰত আৰু কল্যাণময়ী নাটত সন্নিবিষ্ট এই দুটি গীত ঃ

যায় যাব প্ৰাণ আন ধৰি আন
ফান্দত সুমাই ল
বাধা জট ভাঙি বুকু দাঙি দাঙি
নিকিলকিলীয়া হ।

আৰু ঃ

মাতিছে মাতিছে মিলন শংখে
মৃত্যু ভৰোৱা মাতেৰে
ব'লা আগুৱাই শত্ৰু দম্ভ
চূৰ্ণিত কৰা ছাপেৰে।

অম্বিকাগিৰিৰ নিজৰ মতে, "নিজ দেশৰ স্বাধীনতা ৰক্ষা কৰা আৰু পৰদাসত্বৰ যন্ত্ৰণাত মুক্তিৰ উদ্দাম আকাংক্ষাৰ ৰূপ দিবলৈকে কৰা সক্ৰিয় পথ-নিৰ্দেশক উদ্যমৰ নিদৰ্শন। বোধহয় উক্ত গীত দুটিয়েই অসমীয়া সাহিত্যত প্ৰথম সংগ্ৰামমুখী জাতীয় গীত।" [পূৰ্বোক্ত লেখা, অম্বিকাগিৰি]

১৯০৮ চনত বৰপেটাত সনাতন সংগীত সমাজ স্থাপন কৰি অম্বিকাগিৰিয়ে ১১বছৰ কাল অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত অসমীয়া যাত্ৰা প্ৰদৰ্শন কৰি ফুৰিছিল। যাত্ৰাত প্ৰয়োগৰ বাবেও অম্বিকাগিৰিয়ে ভালেমান গীত ৰচনা কৰিছিল, যাৰ এটি নমুনা এনে ধৰণৰ ঃ

"দে দে দে দোলন সখী
উৰণ দোলাত দোলন দে।"

গীতটিত থকা ছন্দৰ দোলন লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। এই সময়ৰপৰা আৰম্ভ কৰি ১৯২১ চনমানলৈ অম্বিকাগিৰিয়ে যি লানি দেশাত্মবোধৰ গীত ৰচনা কৰে তাৰে সৰহভাগ অসমীয়া সচেতন সমাজত আজিও যথেষ্ট সুপৰিচিত। ১৯২৬ চনৰ পাণ্ডু কংগ্ৰেছত গোৱাৰ কাৰণে অম্বিকাগিৰিয়ে ৰচনা কৰিছিল সেই অসাধাৰণ গীতটি যি ভাবৰ গাম্ভীৰ্য, ছন্দৰ লালিত্য আৰু সুৰৰ গতিময়তাৰ কাৰণে চিৰ নতুন হৈ আছে ঃ

আজি বন্দো কি ছন্দেৰে সমাগত বিৰাট নৰনাৰায়ণ ৰূপ।

অম্বিকাগিৰিয়ে নিজে কোৱামতে তেওঁৰ কিছুমান গীতত তেওঁ থলুৱা সুৰ প্ৰয়োগেৰে পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলাইছিল। আনকি বৰগীতৰ ৰাগ ব্যৱহাৰ কৰিছিল; কিন্তু তাত তেওঁ সফল হৈছিল বুলি জনা নাযায়। অৱশ্যে দেহ-বিচাৰৰ সুৰৰ নিদৰ্শন থকা 'শুনিবি ভাই দেশৰ কথা কওঁ,' আদি গীতৰ সুকীয়া আবেদন আছে।

১৯১০-১২ চন মানৰপৰা আৰম্ভ কৰি ১৯২০-২২ চন মানৰ ভিতৰত অম্বিকাগিৰিয়ে সৃষ্টি কৰিছিল এনে এক শ্ৰেণীৰ গীত যিবিলাক আধ্যাত্মিক উপলব্ধি আৰু সাংগীতিক দ্যোতনাৰে প্ৰোজ্জ্বল। ভাবৰ আন্তৰিক গভীৰতা আৰু সুৰৰ নিবিড় বাংময়তাই এই গীতসমূহক এনে এটি শান্ত সমাহিত সৌন্দৰ্যৰে মণ্ডিত কৰিছে যাৰ তুলনা অসমীয়া গীতৰ জগতত বিৰল। তাৰে দুটামান আৰম্ভণিৰ অংশ এনে ধৰণৰ —

"প্ৰভু, যিমানে উধাই যাওঁ
মোৰ হিয়াৰে তেজেৰে বোলাব তোমাৰ
পদধ্বনি যেন পাওঁ।"
'কিয় শূন্য হ'বনো জীৱন
তুমি পূৰ্ণ তুলিকা বুলাই বুলাই
কৰি দিছা দেখোঁ পূৰণ।'
"মোৰ জীৱন-মৰণ মথি
তুমি কি সুধানো ঢালোঁ বুলি
ভাবিছা হে ৰথী।"

এইখিনিতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, অম্বিকাগিৰি আৰু কেইগৰাকীমান অসমীয়া গীত ৰচকৰ ক্ষেত্ৰত ৰবীন্দ্ৰনাথ, ৰজনীকান্ত আদিৰ সমসাময়িক জনপ্ৰিয় গীতৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ প্ৰভাৱৰ চিন উলাই কৰিবপৰা বিধৰ নহয়।

প্ৰায় একেখিনি সময়তে অসমৰ গীত-সৃষ্টিৰ দিশত অসামান্য অবদান যোগোৱা আন এগৰাকী ব্যক্তি আছিল কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈ। বৰ্তমান শতাব্দীৰ প্ৰথম দশকতে শৰ্মা বৰদলৈয়ে বেণুধৰ ৰাজখোৱা, পদ্মধৰ চলিহা আদি গীতিকাৰসকলৰ ৰচনাত সুৰ সংযোজন কৰি থিয়েটাৰ, বৈঠক আদিৰ যোগেদি সেইবোৰক জনপ্ৰিয় কৰাত আগভাগ লৈছিল। হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ৰাগ-তালৰ ভিত্তিত গীত প্ৰস্তুত কৰাৰ উপৰি তেওঁৰ বিশেষ কৃতিত্ব আছিল এয়ে যে তেওঁ থলুৱা পৰম্পৰাগত সুৰ, বিশেষকৈ বিয়াৰ, সুকনান্নী, দুৰ্গাবৰী আদি গীতৰ সুৰ যত্নেৰে আহৰণ কৰি তেনে সুৰ সাৰ্থকভাৱে আধুনিক গীতত প্ৰয়োগ কৰিছিল। তেওঁ নিজে বহু সংগীত

আৰু কেইখনমান গীতি-নাট্য ৰচনা কৰিছিল। সংগীত সম্পৰ্কে তেওঁৰ গভীৰ জ্ঞান আৰু মৌলিক চিন্তাৰ স্বাক্ষৰ বহন কৰে তেওঁৰ সুৰ-পৰিচয় (১৯২৮) আৰু কামৰূপীয় সংগীত (১৯৩৭) নামৰ গ্ৰন্থ দুখনিয়ে। শৰ্মা বৰদলৈৰ দ্বাৰা ৰচিত আৰু তেওঁৰ নিজস্ব বৈশিষ্ট্যৰে সুৰাৰোপিত কেইটিমান বিখ্যাত গীতৰ প্ৰথম কলিৰ নমুনা ঃ

"আই সোণৰ অসম হে
এ-হে প্ৰকৃতি কুঁৱৰী
প্ৰণামো তোমাক মাতৃ চৰণতে পৰি হে।"
"নামে মন্দাকিনী সৰগৰে পৰা
বয় সমীৰণ ধীৰে ধীৰে।"
'আকুল মেঘে ঢালে সুজল ধাৰা
সুজল ধাৰাৰে বয় নদী-নিজৰা।'
'অসমীয়া মোৰ বুকুৰ আপোন
অসমী যে মোৰ চেনেহী আই।"[২]

সংখ্যা আৰু গুণগত মান উভয় দিশৰপৰা গীত সৃষ্টিৰে অসমীয়া সংগীত জগতলৈ এই সময়ছোৱাত বুজন ধৰণৰ অৰিহণা যোগাইছিল উমেশচন্দ্ৰ চৌধাৰীয়ে। দেশপ্ৰেমমূলক আৰু জাতীয় ভাবাপন্ন গীতৰপৰা আৰম্ভ কৰি প্ৰকৃতিমুখী আৰু প্ৰণয়-আশ্ৰয়ী ৰোমাণ্টিক আৱেগৰ গীতলৈকে বহু সংখ্যক সফল গীতৰ গীতিকাৰ আৰু সুৰকাৰ চৌধাৰীৰ প্ৰতিধ্বনি (১৯৩৯) আৰু মন্দাকিনী (১৯৪০) সংকলন দুখন উল্লেখযোগ্য। ভাবৰ লগত সংগতি ৰাখি প্ৰয়োজন অনুসৰি বলিষ্ঠ আৰু কোমল শব্দ চয়ন আৰু সুৰ সংযোজন আছিল তেওঁৰ গীত-সৃষ্টিৰ বৈশিষ্ট্য। এয়া কুৰি আৰু ত্ৰিশৰ দশকত প্ৰভূতভাৱে জনপ্ৰিয় হোৱা চৌধাৰীৰ কেইটিমান গীতৰ আৰম্ভণিৰ অংশ ঃ

"আগত আজি তব অতিথি অভিনৱ
মন্দিৰ দুৱাৰে মাতৃ"
"জাগ্ৰত আজি তব কাণ্ডাৰী মাধৱ
মিলিত যত দূৰ যাত্ৰী।"
"স্বাগত স্বাগত ভক্ত সমাগত সেৱকবৃন্দ সুধী
ভৱিষ্য ভৰসা চেনেহী জননীৰ স্বাগত জননিধি।"
"মাৰিবি বৈঠা মাৰিবি দাঁৰ
ধৰিবি গোৰখন বলেৰে গাৰ।"
"ব'হাগী লুইতৰ বিহৱলী সুঁতিত
বাই কি সোণৰ ভুৰ
জিলমিল পানীৰে আহিলা নামি
সপোন সখিটি মোৰ।"

অসমৰ সংগীত জগতত বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ প্ৰৱেশ ঘটে যাইকে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ কনিষ্ঠ সহযোগীৰূপে। একাধিক ৰেকৰ্ড নাট্যত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত যুটীয়াভাৱে নাট্য আৰু সংগীত পৰিচালনা কৰা বিষ্ণু ৰাভাই স্বতন্ত্ৰভাৱেও ৰেকৰ্ডত গীতি-নাট্য পৰিচালনা কৰিছিল।

গীত-ৰচক আৰু সংগীতকাৰ হিচাপে বিষ্ণু ৰাভাই নিজস্ব সৃষ্টিত তেওঁৰ প্ৰতিভাৰ উজ্জ্বল স্বাক্ষৰ ৰাখি থৈ গৈছে। হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ উপৰি বৰগীতৰ সংগীত-পদ্ধতিৰ অধ্যয়নেৰে পুষ্ট বিষ্ণু ৰাভাই অসম অঞ্চলৰ থলুৱা সুৰৰ সমলো আত্মস্থ কৰি তেওঁৰ গীত সৃষ্টিত প্ৰয়োগ কৰিছিল। আলোচ্য সময়ছোৱাত তেওঁৰ দ্বাৰা ৰচিত আৰু সুৰাৰোপিত যিবিলাক গীত অসমীয়া সংগীতৰ জগতত চিৰ সেউজীয়া হৈ থাকিব তাৰ ভিতৰত আছে জয়া নাই জয়া নাই, বিশ্বৰে ছন্দে ছন্দে, মোৰ জীৱনৰ আকাশতে ইন্দ্ৰ ধনু গঢ়িম, লগন উকলি গ'ল, সুৰৰে দেউলৰে ৰূপৰে পূজাৰী ইত্যাদি।

এই শতিকাৰ চল্লিশৰ দশকলৈকে গীতৰ সম্ভাৰেৰে অসমীয়া সংস্কৃতিক সমৃদ্ধ কৰা আন কেইগৰাকীমান আগশাৰীৰ গীতিকাৰ-সুৰকাৰ হ'ল নবীনচন্দ্ৰ বৰদলৈ (বিখ্যাত গীত ডেকা-গাভৰুৰ দল) মিত্ৰদেৱ মহন্তৰ বিখ্যাত গীত চিৰ চেনেহী মোৰ ভাষা জননী) কমলানন্দ ভট্টাচাৰ্য (বিখ্যাত গীত বিলত তিৰেবিৰাই পদুমৰ পাহি) ইত্যাদি। গীতি কবি পাৰ্বতিপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ কিছুমান গীতো এই সময়ছোৱাৰ ভিতৰত ৰচিত যাৰ ভিতৰত আছে নোবোলোঁ তোক সোণৰ অসম মাটিৰ অসম আই, বজালে আহিনে বাঁহীনে বীণ, তোৰ নাই যে বঢ়োৱা বাট ইত্যাদি।

লোক-জীৱনৰ পৰা আহৃত শব্দ সম্ভাৰ আৰু থলুৱা ঘাইকৈ বিহুনামৰ সুৰক ভিত্তি কৰি ত্ৰিশ আৰু চল্লিশৰ দশকত গঢ় লৈ উঠে বনগীত নামৰ এক শ্ৰেণীৰ গীত। বনগীতক অসমীয়া শ্ৰোতাৰ মাজত প্ৰভূতভাৱে জনপ্ৰিয় কৰি তোলাত আনন্দিৰাম দাসৰ কৃতিত্ব সৰ্বাধিক।

অনন্য প্ৰকাশভংগী, স্বকীয় বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ স্বৰবিন্যাস আৰু ৰসগ্ৰাসী শ্ৰোতাৰ মৰ্মস্থলত স্থায়ী অধিকাৰ কৰাৰ ক্ষমতা এইসকলো দিশৰপৰা ত্ৰিশ আৰু চল্লিশৰ দশকৰ সবাতোকৈ সফল আৰু প্ৰভাৱশালী গীতস্ৰষ্টা আছিল নিঃসন্দেহে জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা। অসমীয়া লোক-সংগীতৰ অভিঘাতেৰে অসমীয়া আধুনিক গীতক নৱজীৱন দান কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অৱদান অকল অসমীয়া লোক-সংগীতৰ মৰ্যাদা-দান আৰু সেই সংগীতৰ সহায়ত কৰা পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰ মাজতে সীমাবদ্ধ নাছিল। তেওঁৰ গীত-সৃষ্টিত মূৰ্ত হৈ উঠিছিল অকল সংগীত সম্পৰ্কে নহয়, ব্যাপকতৰ অৰ্থত কলা আৰু সংস্কৃতিৰ বিষয়ে আৰু সামগ্ৰিকভাৱে ব্যক্তি আৰু সমাজ জীৱনৰ আদৰ্শৰ বিষয়ে তেওঁৰ সুগভীৰ আৰু সুদূৰপ্ৰসাৰী চিন্তা। শোণিত কুঁৱৰী নাটকৰ গীতৰ ৰোমাণ্টিক ধৰ্মী প্ৰৱণতাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পিছৰ বয়সলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত-সৃষ্টিয়ে ক্ৰমাৎ উত্তৰণ লাভ কৰিছিল মননশীলতা আৰু উপলব্ধিৰ উচ্চতৰ স্তৰলৈ।

জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীত ছপা হোৱা মতে তেওঁৰ ৰচিত সৰ্বমুঠ গীতৰ সংখ্যা চাৰে তিনিশৰ ওচৰা-উচৰি— নাটকসমূহত থকা প্ৰায় আঢ়ৈ কুৰি গীতকে ধৰি। সংখ্যাৰ লেখেৰে এই পৰিমাণ বৰ বৃহৎ বুলি ক'ব নোৱাৰি। মৃত্যুৰ আগে আগে অসুস্থ অৱস্থাত লিখা ভালেখিনি গীতত তেওঁ সম্ভৱতঃ সুৰ দিবলৈ নাপালে। তথাপি তেওঁ সুৰ দি থৈ যোৱা গীতখিনিৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই এই কথা ন দি ক'ব পাৰি যে, সাহিত্যিক, সাংগীতিক আৰু নান্দনিক প্ৰসাদগুণৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতসমূহ অসমীয়া আধুনিক গীতৰ ভঁৰালৰ শ্ৰেষ্ঠ সম্পদ। অসমৰ থলুৱা সংগীত, হিন্দুস্থানী সংগীত আৰু নতুনকৈ আহৰণ কৰা যন্ত্ৰসংযুক্ত পাশ্চাত্য সংগীত— এই তিনিওৰে সংগম আধুনিক অসমীয়া সংগীতৰ বাবে আদৰ্শ হ'ব লাগে বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে দৃঢ় মত পোষণ

কৰিছিল। শোণিত কুঁৱৰী নাটত আইনাম, বিয়ানাম আদি সুৰৰ সাহসী প্ৰয়োগৰপৰা আৰম্ভ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত-সৃষ্টিত এই তিনি বিভিন্ন ধাৰাৰ স্থিতিৰ সম্পৰ্কে বিদগ্ধ সংগীতজ্ঞ বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকনৰ বিশ্লেষণ বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। আমি তেখেতৰ এটি প্ৰবন্ধৰপৰা প্ৰাসংগিক কিছু অংশৰ উদ্ধৃতি তলত দিছো। শোণিত কুঁৱৰী নাটকৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ পাতনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে থলুৱা অসমীয়া সুৰত নতুন গীত ৰচনাৰ ইতিহাস দাঙি ধৰিছে তাৰেই সূত্ৰ ধৰি ফুকনদেৱে লিখিছে ঃ "অসমীয়া বিয়া নাম, বিহু গীত, টোকাৰি গীত, দেহ-বিচাৰ গীত আদি থলুৱা সুৰৰ ভেটিত আধুনিক গীত ৰচনা কৰাৰ সূত্ৰপাত হয় এনেদৰেই। অৱশ্যে ইয়াৰ আগতেও যে দুই-চাৰিটা অসমীয়া গীতত এনে ধৰণৰ সুৰ দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা চলা নাছিল সেইটো নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে পদ্মধৰ চলিহাৰ ফুলনিৰ গীতবোৰৰপৰা অনুপ্ৰেৰণা পোৱাৰ কথা আমি জানো। ফুলনিৰ ভালেমান গীত অসমীয়া থলুৱা সুৰৰ আধাৰত ৰচিত হৈছিল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাটবোৰৰ গীতবিলাক প্ৰচলিত হিন্দুস্থানী ৰাগ-সংগীতৰ আধাৰত ৰচিত হ'লেও শ্যাম বৰণীয়া কেতেকী ধুনীয়া আদি কেইটামান গীতত অসমীয়া নামৰ সুৰৰ ছাপ দেখিবলৈ পোৱা যায়। কীৰ্তিনাথ বৰদলৈদেৱে দুৰ্গাবৰী, টোকাৰি, দেহবিচাৰ, বিয়া নাম আদি বিভিন্ন থলুৱা সুৰৰ উপৰি বড়ো, ৰাভা আদি জনজাতীয় বাইজৰ মাজত প্ৰচলিত সুৰৰ ভেটিতো অসমীয়া গীত ৰচি যোৱাৰ নিদৰ্শন আছে। তথাপিতো আংগিক, শব্দ-চয়ন, ছন্দ-বৈশিষ্ট্য কথা আৰু সুৰৰ, সামঞ্জস্য ৰক্ষাৰ দিশৰপৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া গীতিকাৰ তথা সুৰকাৰসকলক এটা নতুন পথৰ সন্ধান দি গ'ল।... আমাৰ আধুনিক গীতৰ নৱন্যাস বা Renaissance অৰ যুগৰ বাটকটীয়া আৰু অপ্ৰমাদী নায়ক হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদকে প্ৰথম স্থান দিব লাগিব।"[সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকন, প্ৰকাশ, জ্যোতিপ্ৰসাদ সংখ্যা, ১৯৮১][৩]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কিছুমান গীতত তালেৰে সৈতে হিন্দুস্থানী ৰাগৰ প্ৰয়োগ হোৱাটোও ফুকনদেৱে সূক্ষ্ম দৃষ্টিৰে লক্ষ্য কৰিছে। সেইদৰে পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিচয়ৰ সূত্ৰধৰি পাশ্চাত্ত্য সংগীত আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ বৈশিষ্ট্য তেওঁৰ সংগীত সৃষ্টিত কি দৰে প্ৰতিফলিত হৈছে সেই সম্পৰ্কে ফুকনদেৱে কৈছে ঃ "জ্যোতিপ্ৰসাদ বিদেশলৈ গৈছিল। পাশ্চাত্ত্য সংগীত তেওঁ শুনিছিল আৰু তাৰ বিষয়ে কিছু অধ্যয়নো কৰিছিল। খ্যাতনামা সংগীত ৰচক (কম্পোজাৰ)সকলৰ 'চিম্ফনী' শুনাৰ সৌভাগ্য তেওঁৰ ঘটিছিল আৰু পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হাৰ্মনি আৰু কাউণ্টাৰ পইন্টৰ বিষয়ে কিছু জ্ঞান আহৰণ কৰাৰ সুযোগো পাইছিল।... কিন্তু পাশ্চাত্ত্য আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ মাজত কেতবোৰ মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। পাশ্চাত্ত্য সংগীত আগুৱাই গৈছে হাৰ্মনি আৰু কাউণ্টাৰ পইন্টৰ দিশত। ভাৰতীয় সংগীতৰ মূল আধাৰ হ'ল সুৰ (মেল'ডি)। কোনো এটা সুৰক (মেল'ডি) আধাৰ হিচাপে লৈ হাৰ্মনি (একে সময়তে একাধিক স্বৰৰ প্ৰকাশ) আৰু কাউণ্টাৰ পইণ্ট একেলগে একাধিক স্বৰসংযোজনৰ প্ৰকাশ ব্যৱহাৰ কৰি সংগীত সৃষ্টি কৰাত পশ্চিমীয়া সংগীতজ্ঞসকল অভ্যস্ত।

জ্যোতিপ্ৰসাদে পাশ্চাত্ত্য আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ মাজৰ এই মৌলিক পাৰ্থক্যখিনি ভালদৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল কাৰণেই হাৰ্মনি, কাউণ্টাৰ পইণ্ট আদিৰ ব্যৱহাৰ তেওঁৰ সংগীত সৃষ্টিত কেতিয়াও দেখিবলৈ পোৱা নাযায়।

অৱশ্যে পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ কৌশল (টেক্‌নিক) কিছু পৰিমাণে আমাৰ সংগীতত ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা জ্যোতিপ্ৰসাদে চলাইছিল।" [পূৰ্বোক্ত লেখা, বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকন]

চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিৰ লগত নিবিড়ভাৱে জড়িত জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক সমাজৰ বাস্তৱতাৰ

লগত খাপ খোৱাকৈ কি দৰে পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ হাৰ্মনিয়ে চলচ্চিত্ৰৰ যোগেদি আমাৰ সংগীতত বিশেষ স্থান অধিকাৰ কৰিছেহি সেই বিষয়ে কৰা মন্তব্য অত্যন্ত তাৎপৰ্যপূৰ্ণ—

"ই আমাৰ সংগীতৰ ওপৰত প্ৰচণ্ডভাৱে আঘাত কৰিলে কথাচিত্ৰ অহাৰপৰা। কৰ্মকোলাহলমুখৰ বাস্তৱক সংগীতৰ মাজেৰে প্ৰকাশ দিবলৈ আমাৰ Melodic সংগীতে ভালদৰে নোৱাৰে। সেই কাৰণে কথাচিত্ৰৰ অন্তৰাল সংগীত— যি চিত্ৰত প্ৰতিফলিত বাস্তৱ জীৱনকো বাস্তৱভাৱে ফুটাই তুলিব লগা হ'ল, তেতিয়া অকল Melody ৰে তাক নোৱৰা বাবে Harmony ৰ শৰণ ল'বলগীয়া হয়।" [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১৯] ☐

[অসমীয়া সংগীতৰ ঐতিহ্য গ্ৰন্থৰ পৰম্পৰাৰপৰাৰ আধুনিকতালৈ ঃ পৰিবৰ্তনৰ জোৱাৰ অধ্যায়ৰ পৰা উদ্ধৃত।]

পাদটীকা

১। প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, ১৮৮৩ চনত প্ৰকাশিত সত্যনাথ বৰাৰ গীতৰ সংকলন গীতাৱলী এই দিশত বাটকটীয়া।

২। এইখিনিতে প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে, কীৰ্তিনাথ শৰ্মা বৰদলৈয়ে দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ সময়ত চৰকাৰে গঠন কৰা Song Publicity Organisation অৰ পৰিচালনাৰ দায়িত্ব লৈ নিজৰ আৰু আনৰ দ্বাৰা ৰচিত বহুতো অসমীয়া, বঙলা আৰু খাচি গীতত সুৰ সংযোগ কৰি সেইবোৰ গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ড কৰাইছিল। সেই সুযোগতে তেওঁ সুৰ আৰু যন্ত্ৰানুষংগৰ কিছু অভিনৱ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাও চলাইছিল। এই নীতিসমূহৰ এটি বৃজন আকাৰৰ সংকলন জাগৰণী নামেৰে ১৯৪৫ চনত প্ৰকাশিত হয়। অতি তাৎপৰ্যপূৰ্ণ কথা যে, সেই সংকলনতশৰ্মা বৰদলৈয়ে সংগ্ৰহ কৰা ভালেকেইটি জিকিৰ গীতো সন্নিবিষ্ট হৈছিল। জিকিৰ গীতৰ সংগ্ৰহ আৰু প্ৰকাশৰ সম্ভৱত ঃ সেয়েই আছিল প্ৰথম সাৰ্থক প্ৰয়াস।

৩। বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকন ঃ পূৰ্বোক্তৰ প্ৰবন্ধ। লগতে দ্ৰষ্টব্য ঃ 'জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সোঁৱৰণত', স্মৃতিৰ সঁফুৰা, প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী, বৰপেটা, ১৯৯২, পৃ ১৫৫

জ্যোতি-সংগীত
পাঠ আৰু সুৰৰ বৈশিষ্ট্যৰ ওপৰত দৃষ্টিপাত

নিৰ্মল চক্ৰৱৰ্তী

প্ৰাচীন ইতিহাসৰ পৰা আৰু পৰম্পৰাগতভাৱে চলি অহা গীতত-মাতৰ সমলৰ পৰা আমি থিৰাং কৰিব পাৰো যে বিশাল ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ প্ৰৱাহৰ লগে লগে উত্তৰ-পূব প্ৰান্তৰ আমাৰ এই সেউজী-শুৱনি অসম ভূমিৰ সাংস্কৃতিক প্ৰৱাহকো মহৎ বুলি ক'বই লাগিব।

আজি অসমৰ প্ৰৱহমান সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ পিছতেই ক'ব লাগিব মহান শিল্পী ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জ্যোতি-সংগীত অসমীয়া জাতিলৈ এক মহামূলীয়া অৱদান। বিপ্লৱী মনীষাৰে তেওঁ নৱযুগীয় সংগীতৰ সৃষ্টি কৰি অসমীয়া জন-জীৱনত যাউতিযুগীয়া সুৰৰ দেউল সাজি থৈ গ'ল। ভৱিষ্যত অসমীয়া শিল্পী-প্ৰাণ সমাজৰ কাৰণে ই এক চানেকি স্বৰূপ হৈ ৰ'ল।

জ্যোতি-সংগীতৰ আগকথা

তাহানি অসমলৈ বৃটিছ অহাৰ কিছুকাল পাছত, অসমত হিন্দুস্থানী ৰাগ-সংগীত আৰু বঙলুৱা সংগীতৰ চৰ্চা আৰু প্ৰভাৱত অসমীয়া বৰগীত, লোকগীত আদিয়ে তেতিয়াৰ ইংৰাজী শিক্ষাত শিক্ষিত অসমীয়াৰ মাজত ঠাই নেপাই সত্ৰ আৰু গাঁৱলীয়া সমাজতহে লুপ্তপ্ৰায় অৱস্থাত আছিলগৈ। অসমত হিন্দুস্থানী আৰু বঙলুৱা গীতৰ সুৰতহে অসমীয়া গীতৰ সুৰ ৰচনা আৰু প্ৰচলন হ'বলৈ ধৰে। তেতিয়া ৰবীন্দ্ৰনাথ-দ্বিজেন্দ্ৰলালৰ সুৰেই অসমীয়া গীত ৰচকক প্ৰেৰণা যোগাইছিল।

কিন্তু, ইতিমধ্যে অসমীয়া সমাজে অসমীয়া সংগীতক নৱযুগৰ উপযোগীকৈ পাবৰ বাবে বাট চাই আছিল। ঠিক তেনে সময়তে কোমল বয়সীয়া জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীত প্ৰতিভাই অসমীয়া নৱযুগীয়া সংগীতৰ সৃষ্টি কৰিলে 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটৰ গীতৰ সুৰৰ যোগেদি।

প্ৰাৰম্ভ কালতে অসমীয়া থলুৱা গীতৰ সুৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনত সাঁচ বহুৱায়। ঘৰত আৰু সমাজত শুনি থকা আই নাম, বিয়া নাম, নিচুকণি আদি বিভিন্ন গীতৰ সুৰ আৰু কীৰ্তনৰ সুৰে তেওঁৰ মন আকৰ্ষণ কৰে।

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰো— এদিন তেখেতৰ পিতৃয়ে অৰ্গেন বজাই গুণগুণাই গাই আছিল— নামৰ সুৰত— "তুলসীৰ তলে মৃগ পহু চৰে"। যত্ন সহকাৰে শুনা সেই সুৰৰ মাজেৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদে কল্পনা কৰি লৈছিল যুগমীয়া এখনি অসমীয়া নৱযুগীয়া সংগীতৰ ধুনীয়া ছবি। সেয়ে প্ৰথমে থলুৱা সুৰসমূহৰ প্ৰকৃতি অধ্যয়ন কৰি ৰূপান্তৰ কৰে নৱযুগীয়া সংগীতলৈ। তাৰ পিছত ক্ৰমে হিন্দুস্থানী ৰাগ-সংগীত আৰু পশ্চিমীয়া সংগীতৰ সুৰ-কৌশল অধ্যয়ন কৰি কলাসুলভভাৱে সমন্বয় কৰি অভিনৱ অসমীয়া নৱযুগীয়া সংগীতৰ সৃষ্টি কৰি থৈ যায়। ইয়াত

সমন্বয়ৰ অৰ্থ বিভিন্ন সুৰৰ মিশ্ৰণ, ইংৰাজীত যাক blending of tunes বোলে। সেয়ে জ্যোতি-সংগীত এক বিশেষ শ্ৰেণীৰ অসমীয়া সংগীতৰূপে পৰিগণিত হৈছে। ই এক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ সংগীত। স্বভাৱতেই ই অসমীয়া জনতাৰ প্ৰতিজনৰ অন্তৰ চুই যোৱা, আপোন আপোন লগা।

জ্যোতি-সংগীতৰ পাঠ সম্পৰ্কে

জ্যোতি-সংগীতৰ গীতৰ ৰচনাৱলীৰ মাজৰ পৰাই সংক্ষেপে কিছু পাঠ উদ্ধৃত কৰিম। প্ৰথমে ধৰক "লুইতৰ পাৰৰে" গীতটি সকলোৱে শুনা গীত। এই গীতটিৰ ভাবাৰ্থও সকলোৱে জানে। তথাপি পাঠ হিচাপে দুটিমান শাৰীৰ কথালৈ মন কৰিবলগীয়া। যেনে, মাতৃভূমিৰ প্ৰতি অংগীকাৰ ভাবত—"মুকুতি মেধৰ মহান মেজিত নেজাল ফিৰিঙতি হৈ", "পুৰোহিতো যদি থিতাতে আঁতৰি ত্ৰাসতে মূৰ্চ্ছা যায়" (নেতৃত্বৰ বিড়ম্বনা অৰ্থত)। তাৰ পিছত "কোন কোন আহিছা আইক পূজিবলৈ আইৰ পূজাৰ বেলি হ'ল"। অন্য এটি গীতৰ "আজিৰ দিনা নেমানি মনা সখী পতালি বিপ্লৱী মোৰ কবিৰে" (শতযুগৰ গীতৰ), বিশ্ববিজয়ী নওজোৱানৰ বাবে কৈছে, "অগ্নি-বৃষ্টি আহিব লাগিছে গৰজে বজ্ৰপাত, শিলাবৃষ্টি ভূমিকম্প হ'ব উল্কাপাত, মুক্তি যুঁজাৰু হুচিয়াৰ", আমাৰ সংস্কৃতিৰূপী কৃষ্ণৰ বাঁহীৰ সুৰৰ আলমেৰে কৈছে —"মোৰে জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ বজাব কি সুৰে বেণু—সুৰৰে জিঞ্জিৰি পিন্ধালি মোক সুৰৰে জিঞ্জিৰি।" তদুপৰি বিভিন্ন গীতৰ পৰা পাওঁ, "অভিনৱ জীৱনৰ সুৰ-লয়-তালে-মানে আলোকময়ী গানে গন্ধে", "গানৰ শৰাই পাতিলোঁ — প্ৰাণৰ শৰাই পাতিলোঁ— জনতাকো মোৰ পূজালৈ মাতিলোঁ", কৃষ্ণত্ব মুখেৰে কোৱা "সোণোৱালী শইচৰ পথাৰ কোলাত শোভে ৰ'দালিৰ ফল ফুল সেন্দুৰীয়া", পৃথিৱীৰ নানান দেশৰ শিপিনীসকলৰ মুখে কোৱা "আমাৰ দেশৰ নানা বৰণৰ নানান নিচান উৰে—নানা খনিকৰে নানা কাৰুকৰে সাজে প্ৰতিমা মানি কৰে— নোহোৱা নোপজা কত অমূলীয়া বাহানি গঢ়িলে ঘৰে ঘৰে।" সেইদৰে ৰূপকোঁৱৰৰ দৃষ্টিত "আজি পুৰৱী কিহৰে আৰতী নিদ্ৰিত নৱতম পৃথিৱী জাগে—তোৰ চৰণ ক্ষৰিত সৌ জ্যোতি প্ৰপাততে পুণ্য-স্নান কৰি নতুন দিনৰ নৱ জীৱন মাগে", আকৌ "মৌন মুগ্ধ শত শৰদকমল দল কণ্ঠে কণ্ঠে অৰ্বুদে বৃন্দে—জাগা অমৃত সুৰবাণী পৰমানন্দ— জাগা অভিনৱ ছন্দে" ইত্যাদিৰ পৰা জ্যোতি-সংগীতত দেখিবলৈ পাওঁ এক বিশেষ সমৃদ্ধ আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ পাঠৰ নিদৰ্শন।

সুৰ সম্পৰ্কে

জ্যোতি-সংগীতৰ সুৰ সৃষ্টি আৰু বৈশিষ্ট্য সম্পৰ্কে আগতে আমি আলোচনা কৰি আহিছোঁৱেই। প্ৰথমে থলুৱা লোক-সুৰ, তাৰ পাছত হিন্দুস্থানী ৰাগ-সংগীত, তাৰ পাছত পশ্চিমীয়া সুৰ-কৌশল সমলৰ ওপৰত ভিত্তি কৰিয়েই সৃষ্টি কৰা হৈছিল এক অসমীয়া নৱযুগীয়া সংগীতৰ ধাৰা। নানান সুৰৰ মিশ্ৰণ বা সমন্বয়ত সুৰৰ ৰচনা হৈছিল যদিও ই আপোনা-আপুনিয়েই অসমীয়াত্বৰ সম্পূৰ্ণ ছাপ থকা আৰু অসমীয়াৰ প্ৰাণৰো প্ৰাণত "আপোন আপোন লগা" ৰূপে চুই যোৱা। প্ৰসংগক্ৰমে থলুৱা বা লোকসুৰৰ কথা বাদ দি হিন্দুস্থানী ৰাগ-সংগীত তথা পশ্চিমীয়া সংগীতৰ সুৰ-কৌশল প্ৰয়োগ বা সমন্বয় ঘটাই সৃষ্টি কৰা সুৰ সম্পৰ্কেও ক'ব লাগিব যে সেয়াও অতি কৃতিত্বপূৰ্ণ ৰচনা। কাৰণ বিভিন্ন বিষয়ৰ সমন্বয় সত্ত্বেও সুৰৰ গতি অনুধাৱন কৰিলে শেষত দেখা যায়— সি শ্ৰৱণ-মধুৰ অথচ অসমীয়া প্ৰাণৰ তন্ত্ৰী কঁপাই যোৱা আপোন -আপোন লগা এক অভিনৱ অসমীয়া নৱযুগীয়া সংগীতৰ প্ৰবাহ।

ক্ৰমবিকাশ অনুসৰি সৃষ্টি হোৱা সুৰ সম্পৰ্কে দুষাৰমান কওঁ। 'শোণিত কুঁৱৰী', 'জয়মতী', 'ইন্দ্ৰমালতী'ৰ গীতৰ সুৰাৱলী আছিল এক পদক্ষেপ। তাৰ পিছৰ নাট 'ৰূপালীম', 'ৰূপকোঁৱৰ' 'লভিতা' আদিৰ সুৰাৱলী দ্বিতীয় পদক্ষেপ। লগে লগে পশ্চিমৰ দেশ জাৰ্মানী আদি ভ্ৰমণৰ অন্তত সৃষ্টি হোৱা সুৰসমূহো অন্য এক পদক্ষেপ। তাৰ লগে লগে স্বাধীনতা-সংগ্ৰামৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতত সৃষ্ট হোৱা সুৰসমূহো এক বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ ৰচনা বুলিব লাগিব।

থলুৱা বা লোক-সুৰ-কৌশলৰ বিষয়ে বাদ দি অন্যান্য শাস্ত্ৰীয় আৰু পশ্চিমীয়া সুৰৰ ভিতৰত মাত্ৰ কেইটামান কথা কওঁ। হিন্দুস্থানী শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত দেখা যায় বিভিন্ন গীতৰ সুৰ-ৰচনাৰ বেলিকা বিভিন্ন ৰাগৰ সুৰৰ লগতে লোক-সুৰৰ সমন্বয়। শাস্ত্ৰীয় ৰাগৰ ভিত্তিত বা ৰাগৰ লগত অন্য সংমিশ্ৰণ কৰি সৃষ্টি কৰা বহুতো গীত আছে। তাৰে ভিতৰত দুটিমানৰ বিষয়ে কওঁ। "সেউজী সেউজী" গীতৰ ৰাগ 'দেশ'ৰ, 'মোৰ ৰাগ কৰবীৰে' গীতত 'য়মলী বিলাৱল', 'মোৰে ভাৰতৰে' গীতত 'পিলু', 'জিৰ জিৰ জিৰ নিজৰি' গীতত 'ভূপালী' আৰু 'জয় আলোকময়' গীতত 'কাফী শিৱৰঞ্জনী' ৰাগৰ ৰূপ দেখা যায়। সেয়ে ক'ব লাগিব এইবোৰৰ সুৰ-ৰচনাও শ্ৰৱণ-মধুৰ আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ। জ্যোতি-সংগীত সম্ভাৰ নতুন দিনৰ ন-অসমীয়ালৈ যাউতিযুগীয়া অৱদান। তদুপৰি কৌশলেৰে ইয়াৰ প্ৰয়োগ দেখা যায়। যেনে, গীতৰ প্ৰথম মুখ, কোনো কোনো গীতৰ মাজৰ কোনো অংশত সাংগীতক কৌশল প্ৰয়োগ কৰিছে। কোনো বিশেষ ঠাইত ৰাগৰ আলাপৰ দৰে গীতৰ কথা, আৰু শুদ্ধ তানৰ দৰেও ব্যৱহাৰ কৰিছে। ইপিনে পশ্চিমীয়া সুৰ তথা কৌশলৰ ওপৰত ৰচনা হোৱা সুৰ— সুৰৰ গতিয়ে শেষত আপোন আপোন লগা সুৰৰ প্ৰকাশ কৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদেই প্ৰথমতে গীত ৰচনাত vertical rhyhm-ৰ ব্যৱহাৰ আনিছে। তদুপৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখিছিল ভাৰতীয় সংগীতৰ পৰম্পৰা সপ্তস্বৰা melody আৰু আনহাতে পশ্চিমীয়া সংগীতৰ যি হাৰমণিৰ ৰূপ, সেয়ে অনুভৱ কৰিছিল আমাৰ সংগীতৰ স্বকীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰাৰ কথা আৰু লগতে পশ্চিমীয়া হাৰমণিৰো আজি বা ভৱিষ্যতত প্ৰয়োজনীয়তাৰ কথা। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে হাৰমণিৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল পোন প্ৰথমে 'জয়মতী' কথাছবিৰ আবহ সংগীতত। বৰ্তমানত ব্যৱহাৰ বিশেষে দুয়োটাৰে প্ৰয়োজন।

স্বৰ ব্যৱহাৰৰ বৈশিষ্ট্য

জ্যোতি-সংগীতৰ সুৰ-ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত ব্যৱহাৰ কৰা স্বৰ আৰু স্বৰৰ গতি সম্পৰ্কে ফঁহিয়াই চালে দেখা যায়— ঠায়ে ঠায়ে কিছু সংখ্যক স্বৰৰ ব্যৱহাৰতে সুৰৰ বৈশিষ্ট্য অথচ আপোন আপোন লগা ভাব। মাত্ৰ দুটিমান উদাহৰণ দিলো। এয়া জ্যোতি-সংগীতৰ স্বৰৰ প্ৰকাৰ বা অলংকাৰ (সাংগীতিক) বুলিছো। যেনেঃ

সা গা.... ৰেগা....সাৰে সা ধা....
ধাসাৰেগা সাৰেগাৰে-সা....।

সা সাৰেগামা গাৰেৰে -সা....।
গা-ৰেগা সাৰেগাৰে সা-ধা-

সা গা ৰেগা সাৰেগাৰে সা....।

পানিধাপা মাগাৰেসা-গা-ৰেগা সাৰে সাসা....।

গা সানিধাপামা পাৰেসাৰে গা পা মা গা....।

শেষত, গীতত ব্যৱহৃত স্বৰৰ বিভিন্ন গতিৰ কেইটামান উদাহৰণ দিওঁ—

স্বৰচিহ্ন ঃ তলত বিন্দু = উদাৰা
ওপৰত বিন্দু = তাৰা
তলত আঁচ = কোমল
ওপৰত লম্ব = তীব্র

১) গাপামা। গাসাৰে গা পা মা । গা সা ৰে গা-গা গা-গা গা....।
২) সা গা -গা ৰে গা গা ৰে ৰে গা ....গা ৰে গা গা ৰে
ৰে গা -ৰে সা ৰে সা ধা ধা সা ৰে গা সাৰে গা ৰে সা
সা.... সা....
৩) গা.....গা গা ·গাপা মাগা ৰেসা নিধা পা গা ৰে গা সাৰে গাৰে সা...।

।। তালৰ দৰে ব্যৱহাৰ হোৱা ।।

৪) সা গা...মা পা....পাণি ধানি সা.... নিৰে সানি ধা পা মা গা
গামা পাধা নিসা ধানি সা....

।। অন্য প্ৰকাৰ পশ্চিমীয়া মিশ্রণ আদি।।

৫) সাৰে ধাসা গা.... গা পা মা পা গা মা ৰে গা
সাৰে গাৰে সা....
৬) পা পাধা পা মা গা মা গাৰে সানি ধাপা পা গা ৰেসা নি ৰে .....সা....
৭) গা পা মা গা গাপা মাগা ৰেসা নি ৰে.... সা.... সা.....পা....
গা .....গা..... ৰে ৰে গা পা মা ধা পা
গা পা গা ৰে সাৰে গাৰে সা.... সা................ ....
। । ।
৮) পা.....পা পা মা পা ধা পা মা পা ধা পা মা পা পা.....
সা........ সা.......... সা সাগাৰেগা সা সা গা ৰেসা নিধাপা
নি....ধাপা পাণি ধানিপা

।। আলাপৰূপে ব্যৱহাৰ হোৱা।।

৯) সা-নি-ধা-পা—পাধানিসানিধাপাধা—মা——
গা-পা-মা-গা....গাপামাগাৰেসা সাৰেসাধা...
গা-ৰেগা-সাৰে গাৰেসা——
পা-গা-ৰে-গা-সাৰেগাৰে—সা——ইত্যাদি।

এইখিনিতে আমি সামৰিছোঁ। স্বকীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি প্ৰকৃত ৰূপত চৰ্চা কৰিবলৈ আগ বাঢ়ি আহক আজিৰ নতুন শিল্পীসব। জ্যোতিসংগীত চিৰ-যুগমীয়া হৈ ৰওক— এয়ে কামনা।

জয় চিৰসুন্দৰ। ◻ [সূত্ৰ ঃ 'প্ৰকাশ']

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত

দিলীপ শৰ্মা

শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱৰ পিছত ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ অসমীয়া সংস্কৃতিলৈ আগবঢ়োৱা বৰঙণিৰ কথা আমাৰ মনলৈ আহে। এই অবদান তেখেতৰ এই আঠচল্লিশ বছৰীয়া চুটি জীৱনৰ তুলনাত বহুতো বুলি ক'ব পাৰি। দীৰ্ঘদিন পৃথিৱীত জীয়াই থাকিব পাৰিলে তেখেতৰ পৰা আমি আৰু বহুতো আশা কৰিব পাৰিলোহেঁতেন। তথাপি অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ভঁৰাল চহকী কৰিবৰ বাবে এই মহান সাধকজনে যি যৎপৰোনাস্তি চেষ্টা কৰিছিল তাৰ বাবে তেখেত আমাৰ চিৰস্মৰণীয় হৈ ৰ'ব।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভা বহুমুখী আছিল। গদ্য সাহিত্য, নাটক, কবিতা আদিত আৰু গীতিকাৰ, সুৰকাৰ, অভিনেতা, বোলছবিৰ প্ৰযোজক-পৰিচালক, স্থাপত্য শিল্পী, ৰাজনীতিজ্ঞ, ওজস্বী বক্তা আদি বহুতো গুণেৰে তেখেত বিভূষিত আছিল। এই অসাধাৰণ গুণৰাজিৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত সম্পৰ্কে মোৰ নিজা অভিজ্ঞতাপ্ৰসূত জ্ঞানেৰেহে এই লেখনী পঢ়ুৱৈ সমাজক আগবঢ়াইছো।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ লগত মোৰ পৰিচয় হৈছিল কলিকতাত। ১৯৪২ চনৰ ভাৰতৰ স্বাধীনতা-আন্দোলনত যোগ দিয়া বাবে বৃটিছ চৰকাৰৰ বিৰাগভাজন হৈ আত্মগোপন কৰি থকা অৱস্থাত জ্যোতিপ্ৰসাদ কলিকতালৈ আহিবলগীয়া হৈছিল। সেই সময়ত মোৰ পূজনীয় দেউতা আৱাহন আলোচনীৰ স্বত্বাধিকাৰী সম্পাদক দীননাথ শৰ্মাদেৱে মোক জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ আগমনৰ কথা আৰু তেখেতৰ ব্যক্তিত্ব আৰু নানান গুণৰাজিৰ কথা বিৱৰি কৈ তেখেতক লগ ধৰিবলৈ ক'লে। মই তেতিয়া পঢ়ি থকা কলেজীয়া ল'ৰা আৰু কলিকতাৰ এজনা সংগীত-গুৰুৰ ওচৰত হিন্দুস্তানী উচ্চাংগ সংগীত শিকি আছিলো। গীত শিকাৰ ধাউতি মোৰ আছিল— বিশেষকৈ অসমীয়া গীতৰ। কাৰণ, অসমীয়া গীত কলিকতাত শিকিবলৈ পোৱাটো বৰ টান কথা আছিল। সেয়েহে ততাতৈয়াকৈ তেখেতক কলিকতাৰ টালিগঞ্জত থকা এটি ঘৰত লগ ধৰিলো। আগৰৱালাই মোক লগ পাই ভাল পালে। মই তেখেতৰ ভাব-গম্ভীৰ প্ৰকৃতি দেখি আকৃষ্ট হ'লো। দেখিলো মানুহজন বহল মনোভাৱৰ আৰু সংস্কৃতিসম্পন্ন। ঠেক গণ্ডীৰ কোনো কথাকেই তেখেতে প্ৰশ্ৰয় নিদিছিল। তেখেতৰ ওচৰত গুণী মানী বহুতো ব্যক্তি আহিছিল। সেইসকলৰ লগত যিবোৰ ওখ খাপৰ আলোচনা হৈছিল, মই তাক মন্ত্ৰমুগ্ধৰ দৰে শুনিছিলো। মোৰ আগ্ৰহ দেখি জ্যোতিপ্ৰসাদে তেখেতৰ 'মোৰে মন বনতে তই কি বাঁহী বজালি' গীতটি প্ৰথমতে শিকাবলৈ লৈছিল। প্ৰায়ে আবেলি মই তেখেতৰ ওচৰত গীত শিকিছিলো।

সেই সময়ত কলিকতাৰ আকাশবাণীয়ে নিতৌ আবেলি আধা ঘণ্টাৰ বাবে অসমীয়া অনুষ্ঠান

এটি প্ৰচাৰ কৰাৰ দিহা কৰিছিল। ইয়াৰ বাবে প্ৰয়োজন হৈছিল— অসমীয়া গায়ক, বাদক, অভিনেতা, বক্তা আদিৰ। ময়ো নিমন্ত্ৰণ পালো। কিন্তু আকাশবাণীত গাবলৈ পোৱাৰ আগতে কণ্ঠ-পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হ'ব লাগে। কিন্তু তেতিয়ালৈ আগৰৱালাদেৱে শিকোৱা প্ৰথম গীতটি ভালকৈ আয়ত্ত কৰিব পৰা নাছিলো। সেয়েহে তেখেতক মোৰ এই সমস্যাটোৰ কথা ক'লো। তেখেতে এটা উপায় দিলে এই বুলি যে, মই জনা এটা হিন্দী গীতৰ সুৰত অসমীয়া কথাৰে ৰচনা কৰিলে ই মোৰ সোনকালে আয়ত্তলৈ আহিব আৰু গাবলৈকো সহজ হ'ব।

মই জনা এটি হিন্দী ভজন গীতৰ সুৰত তেখেতে অসমীয়া কথাৰে এনেদৰে শব্দ ব্যঞ্জনা কৰিলে ঃ

মূল হিন্দী গীতটিৰ একাংশ ঃ

মন ৰাম নামকে স্মৰণ কৰ্‌লে
ক্যা জানে কাল্‌কি
জগতমে খবৰ নাহি পলকি। ইত্যাদি।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰচা অসমীয়া গীতটি ঃ

মন ৰাম নাম তই
সোঁৱৰণ কৰিল
কোনে জানে কালিকি
জগতময় সোণৰ জ্বলে চাকিটি।
কৌটি কৌটি জ্যোতি বিস্তাৰি
পোহৰলে লৈ যায় হায়
শিৰত ল তুলি শিৰৰে মণি
কোনে জানে কালিকি
জগতময় সোণৰ জ্বলে চাকিটি।

গীতৰ শেষৰ কলিটো আজি মোৰ মনত নাই। হিন্দী-গীতটিৰ শেষৰ শাৰীত 'কহে কবীৰ শুনো ভাই স্যাধো'ৰ ঠাইত 'কয় জ্যোতিয়ে শুনা মোৰ বাপু' কথাখিনি লেখিছিল। হিন্দী মূল গীতটি পালে মই চেষ্টা কৰি হয়তো অসমীয়া কথাখিনি মনত পেলাব পাৰিম। পাঠকসকলে লক্ষ কৰিব ওপৰৰ চাৰি শাৰীৰ হিন্দী গীতৰ কথাখিনিৰ লগত ৰিজাই চালে অসমীয়া কথাখিনি মুঠেই দুৰ্বল অনুভৱ নহয়। এনেকি সুৰ লগাই গাওঁতেও মই মুঠেই অসুবিধা পোৱা নাছিলো আৰু ইয়াৰ ফলত মই আকাশবাণীৰ কণ্ঠ-পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হ'লো। এইখিনিতে ক'বলৈ বাধ্য হৈছো যে, আজিলৈকে মোৰ এই গায়ক জীৱনত এনেধৰণে গীতৰ মূল কথাৰ লগত সমানে মিল ৰাখি অইন ভাষালৈ অনা গীত মোৰ চকুত খুব কমেই পৰিলক্ষিত হৈছে।

সঁচাকৈয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসমীয়া ভাষাৰ ওপৰত দখল আছিল অনন্যসাধাৰণ। জ্যোতিপ্ৰসাদে অনুবাদ সাহিত্যত বোধকৰো হাত দিয়া নাছিল। যি কৰিছে প্ৰায় সকলোবোৰেই তেখেতৰ সৃষ্টিমূলক উৎপাদন। মই আকাশবাণীত গাই থাকোতে আৰু এদিন এটি হিন্দী 'খেয়াল' (উচ্চাংগ সংগীত) গানৰ অনুবাদ কৰি দিবলৈ খাটিলো। তেখেতে মোৰ এই অনুৰোধ ৰক্ষা

কৰাত অকণো আমনি পোৱা নাছিল। গীতটিৰ অসমীয়া ভাবাৰ্থে ৰূপান্তৰৰ একাংশ পাঠকসকলৰ জ্ঞাতাৰ্থে তুলি দিলো ঃ

মূল হিন্দী গীতটি ঃ

ৰাগ-দুৰ্গা। তাল -ত্ৰিতাল

ফুল বহি বেলৰিয়া ডোলে
ডোলেৰে পৱন মদ মাতি
বোলে কোয়েলিয়া আন য়াকি ডাৰি। ইত্যাদি।

অসমীয়া ৰূপান্তৰটি ঃ

ফুলে ফুলে মউপিয়া উৰে
ফুলৰে জীৱন মন জুৰে
নাচে পখিলীয়ে সখিয়াকে মাতি। ইত্যাদি।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ আৰু এটি বিশেষত্ব মই লক্ষ্য কৰিছো। সেয়া হৈছে, গীতৰ সুৰত নাটকীয় ভংগীৰ প্ৰকাশ। দৃষ্টান্ত স্বৰূপে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিমাতী কইনাৰ এটি দৃশ্যৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে। ৰতনপুৰৰ ৰজা সবিতাপ্ৰিয়ই তেওঁৰ কন্যা 'নিমাতী'ৰ মাত উলিয়াবৰ বাবে দেশে-বিদেশে দূত পঠিয়াই সকলোকে আহ্বান জনাইছিল। যিয়ে এই কামত কৃতকাৰ্য হ'ব, তেওঁকেই অৰ্ধৰাজ্য আৰু কন্যা দান কৰিব। কিন্তু পৃথিৱীৰ নানান দেশৰ পৰা অহা ৰাজকুমাৰ, গন্ধৰ্ব, নৰ্তকী, ওজা-বেজ আদি সকলোৱে বিফল হোৱাত ৰজা ম্ৰিয়মান হৈ পৰিল। এনেতে দূত হিচাপে পঠিওৱা বৰাগীভাটে আহি এটি শুভ সমাচাৰ দিলে। চিৰসুন্দৰৰ এজন প্ৰধান সাধক ৰূপকোঁৱৰে হেনো এই বাতৰি পাই বেগাই আহিব ধৰিছে নিমাতী কইনাৰ মাত ফুটাবলৈ। কিন্তু এই কথা শুনি ৰাজসভাৰ পাৰিষদসকলে বৰাগীভাটক হাঁহি ইতিকিং কৰি নানা কথা ক'লে।

বৰাগীভাট ঃ বহু দেশ অতিক্ৰমি
পালো জ্যোতি দেশ।
... ...
... ...
তাতে হেনো কৰে বাস
শ্ৰীৰূপকোঁৱৰ
অনিন্দ্যসুন্দৰ।
তেৱেঁ বোলে
আহিব বেগাই,
নিমাতীৰ
হাঁহি বোলে দিবহি ফুলাই
আচাৰ্য ঃ সপোনৰ পৰা
জধলাৰে নমুৱাই

আনি দিবি মৰতত
ৰূপৰ কোঁৱৰ।
কিনো কথা কব?

... ...

মহাৰাজ!
বৰাগীৰ সিদ্ধি খোৱা
আছে অভ্যাস।

এনেতে গুৰুগম্ভীৰ মাতেৰে বাহিৰৰ পৰা এটা গীত ভাহি আহে। সকলোৱে আচৰিত হৈ শুনি থাকে।

গীত

জাগা— জাগা
নক্ষত্ৰৰ প্ৰভাতে প্ৰভাতে।
হাঁহা— সকলো সন্ধিয়াতে
ভুবনে ভুবনে বিয়পি
তোমাৰ হাঁহিয়ে
কোটি জগতৰ
আকাশ কৰিছে ময়াপী।
তোমাৰ স্বৰৰ লহৰে
অনন্তৰ অন্ত বিচাৰি
তোমাতেই অন্ত পায়।
তোমাৰ কণ্ঠেৰে
কণ্ঠৱতী
কোনে মতা নাই?
কোনে মতা নাই?

ৰূপকোঁৱৰে ৰাজকাৰেঙৰ বাহিৰত এই গীতটি গাই বেগাই আহি আছে। গতিকে গীতৰ সুৰ 'মধ্য সপ্তক'ৰ পৰ 'তাৰ সপ্তক'লৈ (অৰ্থাৎ ক্ৰমে তলৰ পৰা ওপৰলৈ) বেগাই উঠি গৈছে। মানুহজন বেগাই আহি থকাৰ লগত সুৰৰ সামঞ্জস্য এইদৰে ৰখা হৈছে। আকৌ, গীতটিৰ সুৰত বেছিভাগ স্বৰেই 'তাৰ সপ্তক' অৰ্থাৎ ওপৰ ভাগত নিবদ্ধ ৰখা হৈছে। সেইবাবে গীতটি ৰজাসভাৰ পৰা শ্ৰৱণযোগ্য হৈছে আৰু কাহিনীভাগৰ লগত কথাৰ সম্পূৰ্ণ মিল ৰখা হৈছে। এইখিনিতে কথা আৰু সুৰ পৰিৱেশৰ লগত সম্পূৰ্ণৰূপে খাপ খুৱাৰ পৰাটোতহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কৃতিত্ব প্ৰকাশ পাইছে।

১৯৪৯ চনত জ্যোতিপ্ৰসাদে ভগ্নস্বাস্থ্য লৈ কলিকতালৈ আহিছিল। এইবাৰ তেখেতে পুৰণি ১৯৩৫ চনৰ ১০ মাৰ্চ তাৰিখে মুক্তি লাভ কৰা অসমৰ প্ৰথম বোলছবি জয়মতীৰ আলেখিনি অংশ নতুনকৈ বাণীবদ্ধ কৰিবলৈ মনস্থ কৰিছিল। কাৰণ, পুৰণি জয়মতী বোলছবিৰ বহু শব্দ

অস্পষ্ট আছিল। সেই সময়ত তেখেতে মোক সহকাৰী সংগীত পৰিচালক আৰু তেজপুৰৰ কুশলী নৃত্যবিদ অজয় চলিহাকে সহকাৰী সম্পাদক হিচাপে লৈ এই কামত আগবাঢ়িছিল।

জয়মতীৰ গীতবোৰৰ প্ৰস্তাৱনা (prelude) আৰু 'মধ্যৱৰ্তী' (interlude) সংগীত ৰচনা কৰোতে সস্তীয়া আৰু সহজে গা উঠা ধৰণৰ সংগীতৰ টুকুৰা ব্যৱহাৰৰ বাবে কলিকতাৰ বাদ্যযন্ত্ৰবাদকসকলে জিদ ধৰিছিল, কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে তাক মানি লোৱা নাছিল। কাৰণ, তেখেতে ভাবিছিল যে, গীতৰ কথাংশৰ লগত সুৰৰ সম্পূৰ্ণ সামঞ্জস্য থাকিব লাগে। কথাতকৈ সুৰ যদি অধিক শুৱলা হয় তেন্তে সি সাৰ্থক সৃষ্টি হ'ব নোৱাৰে। কথা আৰু সুৰ দুয়োটাই সমানভাৱে সৃষ্টি কৰিব পৰাটোতহে স্ৰষ্টাৰ সাৰ্থকতা নিৰ্ভৰ কৰে। সেয়েহে, জ্যোতিপ্ৰসাদে গীতৰ ভাষা আৰু সুৰৰ লগত সামঞ্জস্য ৰাখি নিজৰ সৃষ্টি কৰা সুৰকেই প্ৰাধান্য দিছিল। এই বিষয়ত তেখেতে কেতিয়াও আপোচ কৰা নাছিল। নিজৰ গীত আৰু সুৰৰ ওপৰত তেখেতৰ সম্পূৰ্ণ আত্মবিশ্বাস আছিল আৰু নিজৰ সিদ্ধান্তত অচল-অটল আছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ একাংশ গীতৰ সুৰৰ ভেটি হৈছে অসমৰ থলুৱা গীত-মাত। তেখেতৰ গীতত বৰগীত, বনগীত, নাম-কীৰ্তন, বিয়ানাম, আইনাম আদিৰ সুৰৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। অৱশ্যে বিহুগীতৰ সুৰৰ প্ৰভাৱ নাই যেন লাগে। কিন্তু এটা কথা, তেখেতৰ গীতত এই সুৰবোৰ হুবহু প্ৰয়োগ নকৰি নিজৰ সৃষ্টিসুলভ কল্পনাত জীণ নিয়াই পিছত তাক স্বকীয় প্ৰতিভাৰে অতি সফলতাৰে প্ৰকাশ কৰে। তেখেতে পশ্চিমীয়া সুৰো ঠিক এনেদৰে প্ৰকাশ কৰিছে। অৰ্কেষ্ট্ৰা বা বাদ্যযন্ত্ৰৰ সুৰ-সমলয়ৰ ক্ষেত্ৰতো তেখেতে এক নতুন পথ মুকলি কৰি থৈ যায়। আগৰবালাই পশ্চিমীয়া বাদ্যযন্ত্ৰ অৰ্গেন, পিয়ানো, ভায়োলিন, গীটাৰ আদিৰ লগত অসমীয়া ঢোল, খোল, ভোৰতাল, পেঁপা আদিৰ সমাৱেশেৰে অসমীয়া সংগীতলৈ এক অভিনৱত্ব আনে। কিন্তু তেখেতৰ সৃষ্ট সকলো সুৰকেই 'জ্যোতিপ্ৰসাদ-জ্যোতিপ্ৰসাদ' যেন লাগে, বেলেগ সুৰ বুলি প্ৰতীয়মান নহয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ আন একাংশ সুৰৰ ভেটি হৈছে হিন্দুস্তানী উচ্চাংগ সংগীতৰ ৰাগ সংগীত। তেখেতৰ গীতবোৰৰ সুৰ বেছিভাগেই ভূপালী আৰু দুৰ্গা ৰাগৰ ভেটিত ৰচিত। ইয়াৰ বাহিৰেও বিলাবল ৰাগতো বহুতো গীতৰ সুৰৰ অৱস্থিতি লক্ষ্য কৰা যায়। ১৯৫৩ চনত চীন দেশ ভ্ৰমণৰ সময়ত সেই দেশৰ 'অপেৰা' (নাটক, নৃত্য, গীত আৰু অভিনয় একেলগে অনুষ্ঠিত হয়) দেখাৰ সৌভাগ্য মোৰ হৈছিল। এই 'অপেৰা'ক দক্ষিণ ভাৰতৰ 'কথাকলি' নৃত্য আৰু অসমৰ 'ভাওনা'ৰ লগত কিয়দাংশে তুলনা কৰিব পাৰি। চীন দেশৰ এই 'অপেৰা'ৰ গীতবোৰৰ সম্পূৰ্ণ স্বৰ ভূপালী ৰাগত অৱস্থিত।

এই বিষয়ে কিছু সহজকৈ উপস্থাপিত কৰাৰ বাবে তলত কেইটামান উদাহৰণৰ স্বৰলিপিৰে সৈতে দাঙি ধৰিলো। ইয়াত আকাৰমাত্ৰিক স্বৰলিপিৰ ব্যৱহাৰ হৈছে। চিনবোৰ হ'ল ঃ

ভূপালী ৰাগ ঃ	আৰোহণ	- সা ৰা গা পা ধা র্সা।
	অৱৰোহণ	- র্সা ধা পা গা ৰা সা।
দুৰ্গা ৰাগ ঃ	আৰোহণ	- সা ৰা মা পা ধা র্সা।
	অৱৰোহণ	- র্সা ধা পা মা ৰা সা।
বিলাবল ৰাগ ঃ	আৰোহণ	- সা ৰা গা মা পা ধা না র্সা।
	অৱৰোহণ	- র্সা না ধা পা মা গা ৰা সা।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত

ভূপালী ৰাগঃ

ক)	-া গা গা পা	সৰা গৰা সা সা	ধা সা ৰা গা	সৰা গৰা সা -া
	০ আগবাৰীত	ফু০ ০০ লি লে	সো ণে মো ৰ্	চ০ ০ম্ পা ০
(খ)	সা ৰা গা	পা ধা পা	র্সা -া -া	-া -া পা
	জ ন নী	ৰ্ স ন্	তা ০ ০	০ ০ ন্
গ)	গা গা গা	গা গা গা	গা -া ৰা	পা -া পা
	বি শ্ শ্ব	বি জ য়ী	ন ও জো	ৱা ০ ন্
	গা গা গা	গা ৰা গা	সা গা ৰা	সা -া সা
	বি শ্ শ্ব	বি জ য়ী	ন ও জো	ৱা ০ ন্

দুৰ্গা ৰাগঃ

ক)	র্সা র্সা -া র্সা	পা ধা পা মা	পা ধা -া ধা	পা ধা পা মা
	লু ই ০ তৰ্	পা ০ ৰ ৰ	আ মি ০ ডে	কা ০ ল' ৰা
	মা পা -া ধ	পা মা ৰা ৰা	সা -া -া -া	-া -া -া সা
	ম ৰি ০ ৱ	লে ০ ভ য়	না ০ ০ ০	০ ০ ০ ই
খ)	ৰা মা পা ধা	মা পা মা ৰা	ৰা মা পা ধা	মা পা মা -া
	গ ০ ছে ০	গ ০ ছে ০	পা ০ তি ০	দি ০ লে ০
	ধা -া -া ধা	পা ধা পা মা	ৰা মা -া মা	মা পা ধা মা
	ফু ০ ০ ল	ৰে ০ শ ০	ৰা ০ ০ কি	ৰা ম ৰা ম
	মা -া পা -া	মা পা ধা ণা	ধা -া -া -া	-া -া -া ধ
	ফু ০ ল ০	ৰে ০ শ ০	ৰা ০ ০ ০	০ ০ ০ ই
	সা -া ৰা -া	গা -া পা -া	মা -া -া -া	-া -া -া মা
	ফু ০ ল ০	ৰে ০ শ ০	ৰা ০ ০ ০	০ ০ ০ ই

(গীতটিৰ আৰম্ভণিতে দুৰ্গাৰাগৰ বাহিৰেও থলুৱা গীতৰ সুৰ আৰু 'ফুলেৰে শৰাই'ৰ শেষৰ শাৰীটোত পশ্চিমীয়া সুৰৰ স্পৰ্শ আছে। কিন্তু সকলো সুৰেই মিলি গৈ শেষত জ্যোতিপ্ৰসাদ সুৰ হৈছে।)

বিলাৱল ৰাগ ঃ

(ক)	র্সা না ধা পা	পধা নধা পা মা	মা ধা পা মা	মধা পমা গৰা সৰা
	জা নো জা নো	জা০ ০০ নো ০	বি ফ লে না	যা০ ০০ ০০ ০০

সা‿ধ্া -া -া	-া -া -া -া	ধ্া‿গা গা গা	ৰা ৰা ৰা গা
০ য় ০ ০	০ ০ ০ ০	বি ফ লে না	যা য় মো ৰো
সৰা গৰা সা -া	-া -া -া -া		
গা০ ০০ নো ০	০ ০ ০ ০		

খ)

র্সা না ধা	পা পা ধা	মপা মধা পা	মগা ৰগা ৰা
সে উ জী	সে উ জী	সে০ ০উ জী	অ'০ ০০ ০
ৰা পা মা	গা ৰা গা	সা সগা ৰগা	সা -া -া
সে উ জী	ধ ৰ ণী	ধু নী০ ০০	য়া ০ ০

ওপৰত উল্লেখ কৰা গীতসমূহৰ দ্বাৰা মই এই কথা ক'ব খোজা নাই যে জ্যোতিপ্ৰসাদে এই ৰাগসমূহক ভেটি কৰিহে তেখেতৰ গীতসমূহত সুৰ দিছে। তেখেতৰ সৃষ্টিত সজ্ঞানে বা অজানিতে এই ৰাগবিলাকৰ স্বৰসমূহ জীণ গৈ তেখেতৰ কল্পিত সুৰক স্পৰ্শ কৰিছে আৰু শেষত গোটেইখিনি মিলি গৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুৰ যেন লগা হৈছে। ঠিক তেনেদৰে পশ্চিমীয়া সুৰ আৰু থলুৱা গীত-মাতো তেখেতৰ সৃষ্টিত প্ৰৱেশ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতহে হৈছে। তেখেতে ৰচা গীত শুনিলে কোনো ৰাগ-ৰাগিনী বা থলুৱা গীত-মাত বা পশ্চিমীয়া সংগীত গীতটিৰ মাজত লুকাই আছে বুলি শ্ৰোতাৰ মনলৈ নাহে। এইখিনিতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিৰ সাৰ্থকতা আমি উপলব্ধি কৰো।

এতিয়া জ্যোতিপ্ৰসাদৰ তাল সৃজনী ক্ষমতাৰ ওপৰত অলপ দৃষ্টিপাত কৰোহঁক। জ্যোতিপ্ৰসাদে নতুন তাল সৃষ্টিত চকু দিয়া নাছিল। পাণ্ডিত্য দেখুৱাৰ হকে হিন্দুস্তানী বিলম্বিত একতাল, ঝাপতাল, চৌতাল, ধামাৰ, দীপচন্দী ইত্যাদি বা অসমত শ্ৰীশ্ৰীশংকৰদেৱে সৃজন কৰা পৰিতাল, সৰু বিষম, একতাল, ৰূপক, যতি ইত্যাদি, নাইবা ৰবীন্দ্ৰনাথে সৃজন কৰা নবতাল, একাদশী, ৰূপকড়া, ষষ্ঠী, ঝম্পক ইত্যাদিৰ দৰে তেওঁ নতুন কোনো তাল ৰচনা কৰা নাছিল। তেখেতে ৰচা সুৰবোৰৰ প্ৰায় ভাগেই কাহাৰ্বা, দাদ্ৰা, দ্ৰুত, দাদ্ৰা, তাল সলনি (তাল ফিৰ্তা) আৰু ত্ৰিতালত ৰচিত। দ্ৰুত দাদ্ৰা তালক তেখেতে সময়ে সময়ে 'মাৰ্চ' (march) বা সমদল যাত্ৰাৰ তাল হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰিছে। তাল সলনি (তাল ফিৰ্তা) হৈছে গীতৰ কিছু অংশ এটি তালত আৰু বাকী অংশ অইন এটি তালত গোৱা হয়। উদাহৰণস্বৰূপে 'সেউজী, সেউজী সেউজী অ' গীতটি উল্লেখ কৰিব পাৰি। দেখা গৈছে, তেখেতে ৰচা গীতসমূহৰ বেছি ভাগেই কাহাৰ্বা আৰু দাদ্ৰা তালত নিবদ্ধ। ইয়াৰ কাৰণ, বোধকৰো দেশৰ জনসাধাৰণে সহজে গাব পৰাকৈ তালক বেছি জটিল কৰি সকলোৰে বোধৰ অগম্য কৰি ৰখাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ইচ্ছা নাছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নশ্বৰ দেহটো প্ৰকৃতিৰ লগত মিলি যোৱাৰ আজি হৈ গ'ল, তথাপি তেখেতৰ লিখনীসমূহ কালৰ বুকুত বিলীন হৈ যোৱা নাই। যিমানে দিন গৈছে, জ্যোতিপ্ৰসাদ সম্পৰ্কে সিমানে আমাৰ কৌতূহল ক্ৰমাৎ বাঢ়ি গৈয়ে আছে। কিছুমান আধুনিক গীত বা বোলছবিৰ গীত সময়ত চমকপ্ৰদ যেন অনুমান হ'লেও পিছত দেখা গৈছে যে সি স্থায়িত্ব লাভ কৰিব পৰা

নাই, কালৰ বুকুত লয় পাইছে। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত এতিয়াও লীন হোৱা নাই। আমাৰ সভা-সমিতিবোৰত গাম্ভীৰ্য বজাই ৰাখিবলৈ হ'লে এতিয়াও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতকেই গাবলগীয়া হয়। এইখিনিতেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ স্থায়িত্ব আৰু গভীৰত্ব প্ৰকাশ পায়।

আজি অসম প্ৰকাশন পৰিষদে বিচাৰি-খুচৰি তেখেতৰ প্ৰায় সকলো ৰচনা সন্নিবিষ্ট কৰি এখনি স্মৃতিগ্ৰন্থ প্ৰকাশ কৰি উলিয়াইছে। কিন্তু এয়ে যথেষ্ট হোৱা নাই। তেখেতৰ গীতৰ বিষয়-বস্তু বা সুৰ অনুসাৰে বিভিন্ন ৰেকৰ্ড আৰু নাটকসমূহৰ বোলছবিৰূপো প্ৰকাশ পোৱাৰ প্ৰয়োজন। অসম চৰকাৰৰ সাংস্কৃতিক বিভাগে এই কামৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰিব পাৰে। গীতসমূহৰ স্বৰলিপি কৰাটোও অতি লাগতীয়াল কথা হৈ পৰিছে। অসম চৰকাৰৰ তেজপুৰত অৱস্থিত জ্যোতি-ভাৰতীৰ বিশেষজ্ঞ সমিতিয়েও এই কামৰ দায়িত্ব বহন কৰিব পাৰে। যিবিলাক গীতৰ এতিয়াও সুৰ দিয়া হোৱা নাই, সেই গীতবোৰক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিষ্যসমূহৰ হতুৱাই সুৰ দিয়াই 'জ্যোতি ভাৰতী'ৰ বিশেষজ্ঞ সমিতিৰ অনুমোদন সাপেক্ষে গীতবোৰ প্ৰকাশ কৰিব পাৰে। এইবোৰ গীত জ্যোতি প্ৰসাদৰ সুৰৰ অনুকৰণত হে হ'ব লাগিব। আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ অন্তৰ্ভুক্ত হ'ব লাগিব। তেতিয়াহ'লে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ কলেবৰ বাঢ়ি যাব, আৰু আজি ই নিতান্ত আৱশ্যকীয় কথা হৈ পৰিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল জনসাধাৰণৰ শিল্পী। জনসাধাৰণৰ সুখ-দুখ, হাঁহি-কান্দোন, আশা-আকাংক্ষা, ন্যায়-অন্যায়, বিৰোধ-সমন্বয় আদিৰ সমস্যা লৈ তাৰে এটা বাস্তৱ সন্মত সমাধানৰ দৃষ্টিকোণেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিসমূহে ৰূপ পাইছিল। ভাৰতৰ স্বাধীনতা আন্দোলনত তেখেতৰ গীতসমূহে বিপ্লৱী জনতাক যথেষ্ট উৎসাহ -উদ্দীপনা যোগাইছিল। বহুতো গীতৰ মাজেৰে সম্প্ৰীতিৰ বাণীও প্ৰচাৰিত হৈছে। সংকীৰ্ণ ভাৱৰ কোনো কথাই তেখেতৰ গীতত ঠাই পোৱা নাছিল। তেখেতৰ গীতত অসম মাতৃৰ গুণ-গৰিমা, প্ৰকৃতিৰ মনোমোহা ৰূপ, দেশপ্ৰেম, দেশ আৰু জনসাধাৰণৰ প্ৰগতিৰ কথাই ঘাইকৈ ঠাই পাইছে। দেশৰ জনসাধাৰণৰ লগত একাত্ম হৈ প্ৰগতি আৰু সংহতিৰ মাজেৰে দেশখনক আগুৱাই লৈ যোৱাৰ কথাও গীতসমূহত প্ৰকাশ পাইছে। মুঠতে প্ৰগতিক তেখেতে আঁকোৱালি লৈছিল। দেশৰ সংস্কৃতিক তেখেতে স্থবিৰ ৰূপত মুঠেই বিচৰা নাছিল। ইয়াৰ বাহিৰেও বিশ্বৰ দৰবাৰত অসমীয়া সংস্কৃতিক প্ৰতিষ্ঠা কৰাৰ প্ৰবল হেঁপাহ তেখেতৰ আছিল। বহুল দৃষ্টিভংগীৰে তেখেতে অসমীয়া সংস্কৃতিক ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ এটি অংগ হিচাপে জ্ঞান কৰিছিল। উদাহৰণস্বৰূপে, তেখেতে ৰচা 'মোৰে ভাৰতৰে, মোৰে সপোনৰে চিৰসুন্দৰ সংস্কৃতি' গীতটো আখ্যান ভাগৰ লগত সম্পৰ্ক নাথাকিলেও জয়মতী বোলছবিৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ নামভূমিকাত তেখেতে এই গীতটি ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

অসমৰ তথা ভাৰতৰ সংস্কৃতি জগতত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাম চিৰদিনলৈ জিলিকি থাকিব। যিমানেই দিন যাব সিমানেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আমাৰ চকুৰ আগত জাঁহি উঠিব; জ্যোতিপ্ৰসাদ সম্পৰ্কে আমাৰ জানিবলৈ হেঁপাহ বাঢ়িব; তেখেতৰ সম্পৰ্কে বহুতো চিন্তা-চৰ্চা হ'ব আৰু সেয়া হ'লেহে জ্যোতিপ্ৰসাদ মূৰ্ত হৈ উঠিব। জ্যোতিপ্ৰসাদ তেখেতৰ গীতেৰে, সুৰেৰে, সংস্কৃতিৰে, সংহতিৰে আমাৰ দেশৰ নানান জাতি-উপজাতিৰ মাজত ভাস্বৰ হৈ থাকক— ইয়াকে কামনা কৰিলো। □

জ্যোতি-সংগীত ঃ এটি ৰচনাত্মক সমীক্ষা

ভুবন গগৈ

সংগীত এবিধ সুকুমাৰ কলা। বহল অৰ্থত সকলো কলাই বিজ্ঞান। সংগীত শব্দ বা ধ্বনিবিজ্ঞানৰ অন্তৰ্গত। মানুহৰ সূক্ষ্ম অনুভূতি, আবেগ সংযোজন, সূক্ষ্ম কলা-কৌশল, পৰিৱেশ, চিত্ৰণ, পৰিৱেশ সাপেক্ষতাই ইয়াক মানুহৰ তেজ-মঙহৰ দৰে মানবীয় কৰি গঢ়ি তুলিছে। মানুহৰ ভাব, আবেগ, অনুভূতি, সহজাত আৰু আদিম অথচ সূক্ষ্ম আৰু জটিলতাময়। বহুতে বিজ্ঞানক মানৱ-জীৱনৰ নিবিড়তাৰ পৰা নিলগাই নিৰ্জীৱ বুলি মানুহৰ ভাব-অনুভূতিৰ জগতৰ পৰা বাহিৰত ৰাখিব খোজে। প্ৰকৃতপক্ষে মানৱ-জীৱনৰ পৰা বিজ্ঞানক বিচ্ছিন্ন কৰাটো অতি টান কথা; মানৱ-সভ্যতাৰ এটি অংগ হ'ল বিজ্ঞান।

এতিয়া আলোচনা কৰিবলৈ লোৱা বিষয়টো হ'ল বেছ ব্যাপক, জটিল আৰু গম্ভীৰ। ভাল ধ্বনি-বিজ্ঞানী বা সংগীত-বিজ্ঞানী আৰু বিস্তৰ অধ্যয়ন আৰু অভিজ্ঞতা নাথাকিলে এই কাম কৰাটো একেবাৰে অসম্ভৱ। আমি ইয়াত মাত্ৰ আলচৰ এখন দুৱাৰহে খুলিব খুজিছো। জ্যোতি-প্ৰতিভাক আৱিষ্কাৰ কৰাত সহায়ক হয় যদি হওক বুলি ভাবিহে কামটো হাতত লৈছো।

জ্যোতি সংগীতৰ সংৰচনা বুলি ক'লে হয়টো বহুতে ইয়াৰ আংগিকৰ দিশটোলৈ ঘপকৰে মন দিব। কিন্তু এটা কথা, যিকোনো কলাৰে গঠন বা কলাত্মক দিশটোৰ পৰা ইয়াৰ মূল ভাববস্তু বা বিষয়বস্তুক কেতিয়াও নিলগাব নোৱাৰি। বিষয়বস্তু এটি কলাৰ মূল বস্তু, আংগিক এটি মাধ্যমহে, মানুহৰ লগত যোগাযোগৰ এটি সূত্ৰহে। সেইদৰে জ্যোতি-সংগীতৰ বিষয়বস্তুৰ স্থান মুখ্যত ইয়াৰ আংগিক অন্যান্য কলাৰ দৰেই গৌণহে। জ্যোতিয়ে নিজে কৈ যোৱাৰ দৰে অৱশ্যে পূৰ্বৰ হিন্দুস্থানী বা বঙালী গানৰ সুৰ বা আংগিকেৰে গীত লিখি আধুনিক অসমীয়া গীতৰ ধাৰাটি প্ৰতিষ্ঠা কৰে। তেখেতৰ এই আংগিকৰ তলত অৱশ্যে বিষয়বস্তু ঢাক খাই পৰা নাই। যিজন ব্যক্তিয়ে গীতে, সুৰে, তালে-মানে, চিন্তাই অসমৰ আকাশ জ্বলাই তুলিছিল, অসমৰ নৱজাগৰণৰ সৃষ্টি কৰিছিল, তেনে কাৰ্য কেৱল সুৰৰ আংগিকৰ লীলা খেলাৰ দ্বাৰা সম্ভৱ নহয়। জ্যোতিয়ে ক'ব খোজা কথাবোৰত নতুনত্ব, জনজাগৰণমূলক নৱতম উপাদান নাথাকিলে এনে কাৰ্য কেতিয়াও সম্ভৱ নহয়। গতিকে জ্যোতি মানুহজন, গীতৰ মাজত লুকাই থকা মানুহজনহে মুখ্য, তেওঁ কি পদ্ধতি লৈছিল সেয়া আছিল প্ৰকাশৰ মাধ্যমহে। অৱশ্যে এই আংগিককো যথেষ্ট গুৰুত্ব সহকাৰে লল'লে জ্যোতি সংগীতৰ বিভিন্ন দিশ, জ্যোতিৰ ভাবধাৰা আৱিষ্কাৰ কৰাত সঠিকভাৱে সহায়ক হ'ব।

জ্যোতিৰ গীতৰ বিষয়বস্তু হ'ল মানুহ, প্ৰকৃতি, কৃষক, বনুৱা, নাৰী, গণতন্ত্ৰ, স্বাধীনতা আদি। জ্যোতিৰ গীত নৱজাগৰণৰ গীত, মানুহৰ মুকুতিৰ গীত, সমাজ ৰূপান্তৰৰ গীত। এই ৰূপান্তৰ আন্ধাৰৰ পৰা পোহৰলৈ, পংকিলতাৰ পৰা সুন্দৰলৈ, পৰাধীনতাৰ পৰা মুকুতিলৈ,

দুষ্কৃতিৰ পৰা সংস্কৃতিলৈ। তেওঁৰ গীত নতুন দিনৰ গীত, নতুন পূজাৰ গীত, মানুহৰ গীত। তেওঁ আছিল গণশিল্পী; প্ৰগতিৰ উপাসক। দুষ্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে আজীৱন সংগ্ৰাম চলাই যোৱা শিল্পী তেওঁ, ধনতন্ত্ৰবাদ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদক যিজনে দুষ্কৃতিৰ পূৰ্ণ ৰূপ বুলি বুজে। জ্যোতিৰ স্বপ্ন আছিল বিশাল, মুক্ত আৰু অতল গভীৰ। জ্যোতিৰ গীতে অসমৰ জনজীৱনত নৱজাগৰণৰ সৃষ্টি কৰিলেও চৰকাৰী কৰ্তৃত্ব আৰু তথাকথিত প্ৰতিষ্ঠাউপাসক শিল্পীমানস আৰু অনুষ্ঠানসমূহত জ্যোতিৰ প্ৰতিভাৰ গুৰুত্ব যিভাৱে পাব লাগিছিল, সেয়া আজি পৰ্যন্ত নাপালে। অৱশ্যে প্ৰতিষ্ঠাবিমুখ সমাজসেৱী শিল্পী, সাহিত্যিক আৰু অনুষ্ঠানৰ মাজত জ্যোতি আজিও জীয়াই আছে আৰু সিবিলাকৰ প্ৰেৰণাৰ উৎস হৈ আছে।

জ্যোতিৰ গীতৰ পশ্চাদপদ জগতখনৰ কথা এইলানি লিখনিৰ আৰম্ভণিতে দিয়া হৈছে; বহুতেই লিখিছে আৰু তেওঁ নিজেও লিখি গৈছে। অসমৰ ভমকাফুলীয়া মনোমোহা লোকগীত, অসমৰ ধ্ৰুপদী আৰু ভক্তিমূলক গীতসমূহ মাজত থাকি কৰ্ণাটকী, হিন্দুস্থানী আৰু পাশ্চাত্যৰ আংগিকৰে কামৰূপী ধাৰাৰে সিক্ত কৰি অসমীয়া সাঁচত ভৰাই তেখেতে গীত ৰচনা কৰিছে নতুন জীৱন গঢ়াৰ অদম্য সাহস আৰু প্ৰেৰণাৰে, যি প্ৰেৰণা আহিছে অসমৰ জয়মতীৰ ত্যাগৰ পৰা, মূলাগাভৰু আৰু লাচিতৰ সাহসৰ পৰা— তেখেতে কৈ গৈছে অসমৰ ভৱিষ্যতৰ সংগীত এই পৃষ্ঠভূমিতে অৰ্থাৎ কৰ্ণাটকী, হিন্দুস্থানী, পাশ্চাত্য আৰু কামৰূপী ধাৰাৰ সংগমতে সৃষ্টি হ'ব। তেখেতে সংগীতৰ এটি সুকীয়া অসমৰ নিজস্ব ধাৰা কামৰূপী সংগীতৰ ধাৰা নাম দি প্ৰতিষ্ঠা কৰি তাৰ প্ৰথম ৰাগটিও সৃষ্টি কৰি থৈ গৈছিল। অৱশ্যে পৰৱৰ্তী শিল্পীসকলৰ অনীহাত এই ধাৰা (school) আজি পৰ্যন্ত এখোজো আগনাবাঢ়িল। এই কাম কৰোতে যথেষ্ট কষ্ট, অধ্যয়ন আৰু অনুধাৱনৰ প্ৰয়োজন হ'ব। আমাৰ শিল্পীসকলৰ সেই সময় ক'ত? ভাৰতবৰ্ষৰ অন্যান্য ধাৰাৰ লগত ইয়াৰ পাৰ্থক্য পুংখানুপুংখভাৱে অধ্যয়ন নকৰিলে আৰু অন্যান্য ৰাগ-ৰাগিনী আবিষ্কাৰ কৰি গঢ়ি নুতুলিলে এই ধাৰা প্ৰতিষ্ঠা কৰাটো সম্ভৱ নহ'ব। আশাকৰো ভৱিষ্যতে কোনো কৃতবিদ্যই এই কাম সম্পূৰ্ণ কৰিব।

ৰাগ-ৰাগিনী বুলি কওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দৰে সৃষ্টিশীল সংগীতৰ ব্যাকৰণতহে বিশ্বাস কৰিছিল। শুদ্ধ ব্যাকৰণ ভাঙি নতুনকৈ গঢ়িছিল। গতিকে লোকগীতৰ জগতখন আছিল তেওঁলোকৰ বাবে অতি আপোন। অৱশ্যে লোকগীতৰ মন্থৰ আৰু পৰিসীমিত জগতখনকো সুন্দৰ হাতেৰে ভাঙি নতুনকৈ সজাই তুলিছিল দুয়োজনা প্ৰতিভাই। এই হ'ল ৰবীন্দ্ৰ বা জ্যোতি বা বিষ্ণুৰাভাৰ প্ৰতিভাৰ এটি পৰিচয়।

জ্যোতি-সংগীতৰ আংগিকৰ সংৰচনাত্মক বিশ্লেষণ কৰাৰ আগতে জ্যোতি সংগীতৰ আংগিকৰ কেতবোৰ বৈশিষ্ট্যৰ বিষয়ে থোৰতে উল্লেখ কৰাটো ভাল হ'ব। লোকগীতৰ সুৰ, লোকগীতৰ উন্নত ৰূপান্তৰিত সুৰ, সুৰৰ পৌনঃপৌনিকতা, ৰাগৰ প্ৰভাৱ, অসমৰ ধ্ৰুপদী আৰু ভক্তিমূলক গীতৰ সুৰৰ প্ৰকাশ এইবিলাকত আছে। তদুপৰি পাশ্চাত্য সুৰৰ polyphony, vertical rhythmৰ ব্যৱহাৰ আছে। অৱশ্যে এইবিলাকৰ আবিষ্কাৰ সঠিকভাৱে বা বৈজ্ঞানিকভাৱে আজি পৰ্যন্ত হোৱাই নাই। এই বৈশিষ্ট্যবিলাকৰ বাহিৰেও জ্যোতিৰ সৃজনীশীল

প্ৰতিভাৰ আভাস বহু সময়ত আলোচনাৰে কৰা সম্ভৱ নহ'ব পাৰে। অনুধাৱনহে তাৰ পথ হ'ব পাৰে। আজিৰ computerৰ যুগত অৱশ্যে বহুতো অসাধ্য সাধন কৰিব পাৰি। computerএ জ্যোতিৰ গীতৰ গঠনৰ বিভিন্ন দিশ তন্ন তন্নকৈ আৱিষ্কাৰ কৰিব পাৰে; কিন্তু সৃজনীশীল প্ৰতিভাক আৱিষ্কাৰ কৰাটো computerৰ পক্ষে সম্ভৱ নহ'ব।

জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈ যোৱা শোণিতকুঁৱৰীৰ যুগ, কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ যুগ আৰু লভিতাৰ যুগৰ গীতৰ বোৱতি সুঁতিৰ মাজেদি গীতৰ আন্তৰ্গাঠনিৰ পৰিৱৰ্তন আৰু পৰিব্যাপ্তি লক্ষ্য কৰা যায়। জ্যোতি গীতক অৱশ্যে সেই সময়ত ভাৰতৰ বিভিন্ন ঘটনা, আৰ্থ-সামাজিক পৰিস্থিতিৰ পৰাও নিলগাই চালে সি হ'ব একদেশদৰ্শিতা।

জ্যোতিৰ মনে-প্ৰাণে ভৰি আছিল মানুহ। মানুহৰ ভালপোৱাই তেওঁক শিল্পী কৰি গঢ়িলে। সেয়েহে দেখা যায় তেওঁৰ গীত-নাটসমূহত মানুহৰ বাবে দৰদভৰা ভাব, ভাষা, সুৰ। পৰাধীন ভাৰতৰ মানুহক লাগে স্বাধীনতা, মানুহৰ পূৰ্ণাংগ মৰ্যাদা আৰু সন্মান, জাতীয় স্বতন্ত্ৰতা আৰু স্বাধীন বিকাশ। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ দৰে এই স্বাধীনতা হ'ব লাগিব মানুহৰ সত্তাৰ, জাতিৰ সত্তাৰ উত্তৰণ। গতিকে হ'ব লাগিব সাংস্কৃতিক হৃদয়ৰ বিকাশ আৰু উত্তৰণ। গতিকে জনসাধাৰণৰ প্ৰেৰণাৰে নিয়াৰি লৈছে জ্যোতিৰ গীত। লক্ষ্য মানুহ, যি মানুহ দুঃখিত, দলিত, অৱহেলিত, নিষ্পেষিত। তাৰ বাবে তেওঁ এৰি দিলে দলিচা। এইবিলাক কথা লক্ষ্য কৰিব লাগিব। আংগিকৰ প্ৰতি খোজতে এইবিলাকৰ গোন্ধ বিয়পি আছে।

এতিয়া জ্যোতি সংগীতৰ আন্তৰ্গাথনিৰ দিশবিলাকৰ বিষয়ে আলোচনা কৰা যাওক। জ্যোতি সংগীতৰ স্বৰগ্ৰাম বিতৰণৰ চৰিত্ৰত অসমীয়া সংগীত জগতৰ চৰিত্ৰকে প্ৰকাশ পোৱাটো লক্ষণীয়। অসমীয়া লোকগীত, ধ্ৰুপদী সংগীত আৰু বাহিৰৰ সংগীতৰ পৰা বিশেষকৈ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ পৰাও কিছু সমল লৈ তেওঁ গীত ৰচনা কৰিছিল। তেওঁ অসমীয়া বাদ্য-যন্ত্ৰেৰে প্ৰথম অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ সৃষ্টি কৰিছিল। তেওঁ অসম তথা ভাৰতৰ ভিতৰতে প্ৰথমে চিনেমাত প্লে'-বেক বা আৱহ সংগীতৰ জন্ম দিছিল।

জ্যোতিৰ গীতৰ স্বৰগ্ৰামৰ বিতৰণ (distribution)ৰ এটা সমীক্ষা আলোচনাটিৰ লগত দিয়া হ'ল। এই সমীক্ষাটিত দেখা যায় যে জ্যোতিৰ গীতৰ প্ৰসাৰ (range) যথেষ্ট যদিও ইয়াত মূল নিৰ্ভৰশীল স্বৰগ্ৰাম হ'ব মা পা ধা। সমীক্ষা চলোৱা মুঠ ৮ টা গীতৰ ৩ টাতে গা, দুটাত নি আৰু দুটাত সা বৰ্জিত হৈছে। আঠোটা গানৰ প্ৰসাৰ সাধাৰণভাৱে ধাৰ পৰা মা পৰ্যন্ত হোৱা দেখা যায়। অৱশ্যে সকলো গীততে নহয়; সৰহভাগ গীত সাৰ পৰা ৰে পৰ্যন্ত প্ৰসাৰিত। এই ৮ টা গীতৰ মা পা ধাৰ ওপৰত মুঠ নিৰ্ভৰশীলতাৰ পৰিমাণ হ'ল ৫০% তকৈ অধিক (৫২.৯৯%) আৰু মা পা ধাৰ প্ৰত্যেকৰে সুৰৰ ওপৰত গড় নিৰ্ভৰশীলতাৰ পৰিমাণ হ'ল ১৭.৬৬%। এইবিলাকৰ পৰা গড় বিচলন, মান বিচলন (স্বৰগ্ৰামৰ) আদি উলিয়াব পাৰি। সকলো গীতৰে অৱশ্যে বৈশিষ্ট্য একে নহয়। 'জাগা নক্ষত্ৰৰ প্ৰভাতে প্ৰভাতে...' জাতীয় গীতৰ সৰহভাগ স্বৰ তাৰা সপ্তকতে থকা দেখা যায়। জ্যোতি সংগীতৰ কিছু গীতৰ স্বৰগ্ৰামৰ বিতৰণৰ সমীক্ষাটি তলত উল্লেখ কৰা হ'ল।

জ্যোতিৰ গীতৰ স্বৰগ্ৰাম বিতৰণৰ বাৰংবাৰতা (Frequency) তালিকা*

সপ্তগ্ৰাম	গান বিলাকৰ স্বৰগ্ৰামৰ বাৰংবাৰতা (Frequency)								
↓	১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	গড়
ধা	১	০	০	০	৪	৭	০	০	১.৫
নি	১	০	০	০	০	০	০	০	০.১২৫
সা	১৪	৪	৪	১১	৩১	৩৪	০	০	১২.২৫
ৰে	৮	১২	১০	১২	৩০	৩১	২০	১৪	১৭.১৩
গা	১৭	৩	০	২২	৩৫	৩৮	০	০	১৪.৩৮
মা	৪৩	৫১	১০	২৯	১৭	১৮	৬১	৩২	৩২.৬৩
পা	৩২	৩৮	১০	৪১	২০	৩৩	৬২	৩০	৩৩.২৫
ধা	৪২	৩৮	১৩	৩২	১০	২২	৬৪	৫০	৩৩.৮৮
নি	৯	৭	০	২৮	৫	১১	১৭	০	৯.৬৩
সা	১৩	৪	৯	৩২	২৬	২১	৩৪	২৫	২০.৫
ৰে	২	২	০	৯	১৪	২১	১৫	৩	৮.২৫
গা	০	০	০	৫	১৯	১১	০	০	৪.৩৪
মা	০	০	০	০	০	১	০	২	০.৩৮

স্বৰলিপিৰ উৎস ঃ সুৰ জেউতি, সাংস্কৃতিক সংঞ্চালকালয় অসম আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী।

গীতসমূহ ক্ৰমে—

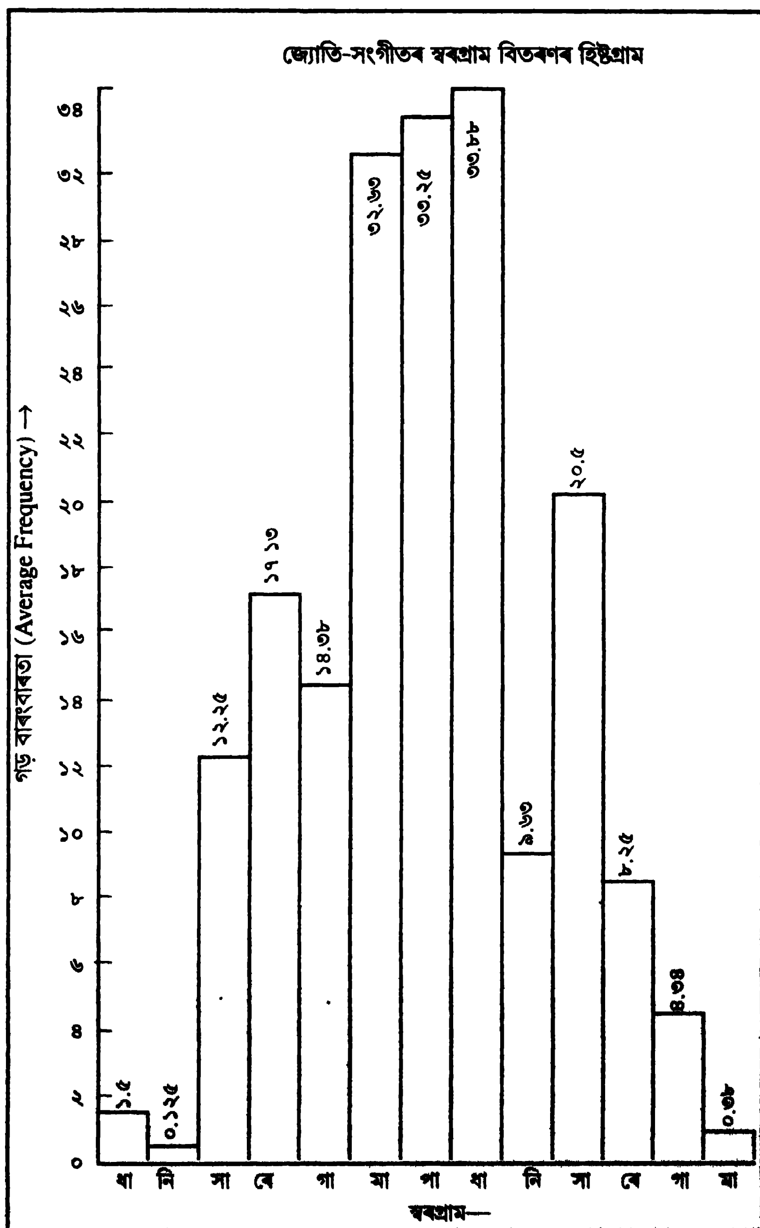
১। মোৰে ভাৰতৰে মোৰে সপোনৰে.... ২। (কোনে) গছে গছে পাতি দিলে....
৩। জয় জয় দানৱ.... ৪। বোৱা বোৱা দখিণ মলয়া....
৫। সোণৰ সপোন মোৰ..... ৬। মোৰে জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ....
৭। লুইতৰে পানী যাবি ঐ বই.... ৮। আগবাৰীত ফুলিলে সোণে মোৰ চম্পা....

বি.দ্ৰ.— স্বৰৰ বাৰংবাৰতাসমূহৰ তাল আৰু মাত্ৰা বৰ্জিত আৰু শুদ্ধ কোমল সকলো স্বৰ অন্তৰ্ভুক্ত। উদাৰাৰ চিহ্ন যেনে— ধা মুদাৰা-ধা আৰু তাৰাৰ ধা হিচাপে দেখুৱা হৈছে। আৰোহণ অবৰোহণক বেলেগ কৰা নাই।

এই সমীক্ষাটিৰ পৰা পোৱা স্বৰগ্ৰামৰ গড় বিতৰণৰ সম্পূৰ্ণ ছবি তলত, হিষ্টগ্ৰাম চিত্ৰৰ সহায়ত দেখুৱা হৈছে।

জ্যোতি-সংগীতৰ গমক বা মীড়, ভাঁজ আদিৰ লক্ষ্যণীয় কথা হ'ল এইবিলাক অসমীয়া লোকগীত, বৰগীত, নামঘোষা আদিৰ পৰা আহিছে। এইবিলাক সকলোৰে চিনাকি। এইবিলাক হিন্দুস্থানী বা কৰ্ণাটকী সংগীতৰ দৰে আমাৰ বাবে অচিনাকি আৰু অখজা নহয়। এই ভাঁজবিলাকতে অৱশ্যে জ্যোতি সংগীতৰো পৰিচয় নিহিত হৈ আছে। এই কোমল, মিহি আৰু পৰিষ্কাৰ ভাঁজসমূহৰ পৰাই এইটো জ্যোতি-সংগীত বা জ্যোতি সংগীতৰ সুৰ বুলি বহুতো সাধাৰণ মানুহেই ধৰণ কৰে কৈ দিব পাৰিব।

তালৰ ক্ষেত্ৰত অসমত ধ্ৰুপদী তালৰ সংখ্যা প্ৰায় ৩০/৩২ খনমান হ'ব। অৱশ্যে গীতৰ লগত ন বিধমানহে ব্যৱহাৰ কৰা হয় আৰু ১৫ বিধমান নাট-ভাওনা আশ্ৰিত আছে। তদুপৰি


জ্যোতি-সংগীতৰ স্বৰগ্ৰাম বিতৰণৰ হিষ্টগ্ৰাম
গড় বাৰংবাৰতা (Average Frequency) →
০
২
৪
৬
৮
১০
১২
১৪
১৬
১৮
২০
২২
২৪
২৬
২৮
৩২
৩৪
১.৫
০.১২৫
১২.২৫
১৭.১৩
১৪.৩৮
৩২.৬৩
৩৩.২৫
৩৩.৮৮
৯.৬৩
২০.৫
৮.২৫
৪.৩৪
০.৩৮
ধা
নি
সা
ৰে
গা
মা
পা
ধা
নি
সা
ৰে
গা
মা
স্বৰগ্ৰাম—

লোকগীতৰ জগতখনত লঘু-সংগীতৰ তালহে বিৰাজ কৰিছে। জ্যোতি সংগীতত হিন্দুস্থানী তালসমূহহে ব্যৱহৃত হৈছে। অৱশ্যে দুই-এঠাইত পাশ্চাত্যৰ বেশু, বিশেষকৈ সামৰিক সুৰৰ গীতসমূহত ব্যৱহৃত হৈছে। বহু গীত অৱশ্যে তালবিহীন (বৰগীতৰ মেলানচকৰ দৰে) গোৱা হয়। সংগীতৰ মাজতে তাল সলনি হোৱাও পৰিলক্ষিত হয়।

জ্যোতি সংগীতত ৰাগৰ প্ৰভাৱ আছে। অৱশ্যে এই ৰাগসমূহ অসমীয়া ধ্ৰুপদী ৰাগ বা হিন্দুস্থানী আদি ৰাগৰ শুদ্ধ প্ৰকাশ বুলি ক'ব নোৱাৰি। অসমীয়া ধ্ৰুপদী সংগীত, নাট-গীত আদিত মুঠ ৪২ টা মান ৰাগ পোৱা যায়। এইবিলাকৰ গায়ন-পদ্ধতি, তাল-বোলন পদ্ধতি বেলেগ ধৰণৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদে এইবিলাকক দুই-এঠাইত বাহিৰে প্ৰয়োগ কৰা নাই। হিন্দুস্থানী ৰাগৰ প্ৰভাৱৰ ওপৰত দিলীপ শৰ্মাদেৱে অধ্যয়ন কৰিছিল। তেওঁ চিনাক্ত কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংগীতৰ ৰাগসমূহ হ'ল দুৰ্গা, ভূপালী আৰু বিলাবল। অৱশ্যে তেওঁ কোৱা 'আগবাৰীত ফুলিলে...' গীতটো ভূপালী নহৈ দুৰ্গা ৰাগহে হ'ব লাগিছিল বোধহয়। দুৰ্গা ৰাগৰ আৰু এটা গীত আছে, সেইটো হ'ল 'জয় জয় দানৱ...।' 'অ' সোঁৱৰণি...' গীতত অসমীয়া কৌ-ৰাগ আৰু 'জয় আলোকময়...' গীতত কল্যাণ ৰাগৰ প্ৰভাৱ আছে।

সংগীত বা সাংস্কৃতিক জগতৰ বিশাল প্ৰতিভাধাৰী লোকসংস্কৃতি বিশেষজ্ঞ হেমাংগ বিশ্বাসদেৱে বহু অধ্যয়ন কৰি অসমীয়া লোক-সংগীতৰ 'পকড়' বা সুৰৰ অভিজ্ঞান সা গা মা পা বুলি কৈছে আৰু লগতে কোমল নি লগ লাগি Pentatonic minor scale (পঞ্চগ্ৰামৰ ক্ষুদ্ৰ ধাট) বুলি কৈছে। প্ৰতি জাতিৰে ঐতিহাসিকভাৱে আহৰিত বা লব্ধ নিজস্ব এটি সুৰৰ অভিজ্ঞান থাকে। অসমীয়া জাতিৰো সুৰৰ এটি বা দুটি অভিজ্ঞান আছে। তেখেতে দিয়া 'পঞ্চগ্ৰামৰ ক্ষুদ্ৰ ধাট'ক তেখেতে 'বিহু ৰাগ' বুলি নামকৰণ কৰিছে আৰু গোটেই অসম উপত্যকাটোৱেই এই সুৰৰ মাজত সোমাই আছে বুলি কৈছে। অৱশ্যে এই লিখকে বহুত অসমীয়া লোকগীতৰ সমীক্ষা চলাই মা পা ধাৰ প্ৰাধান্যহে লক্ষ্য কৰিছে, যিটো জ্যোতি সংগীততো প্ৰতিফলিত হৈছে, কাৰণ জ্যোতি সংগীততো মা পা ধাৰ ওপৰতে গুৰুত্ব বেছি দেখা যায় (সমীক্ষা দ্ৰষ্টব্য)। গতিকে ইয়াকো অসমীয়া জাতিৰ সুৰৰ পকড় বা অভিজ্ঞান বুলি ক'ব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শুদ্ধ আৰু মিশ্ৰ কামৰূপী ৰাগৰ লগত হেমাংগ বিশ্বাসৰ 'বিহু ৰাগ' যোগ দি কামৰূপী সংগীত ধাৰাৰ এটা ৰূপলৈ আনিব পাৰি। অৱশ্যে তাৰ বাবে লাগিব, অধ্যয়ন, অধ্যৱসায় আৰু আৱিষ্কাৰৰ তাড়না। কোনো কৃতবিদ্যই এই কাম কৰা হ'লে বৰ ভাল আছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাংস্কৃতিক জগত শংকৰ-মাধৱে এৰি যোৱা ইতিহাসত এক নতুন সংযোজন। জ্যোতিৰ গ্ৰাম্যগন্ধী গীতে অসমৰ ওস্তাদসকলক আজিও আকৰ্ষণ কৰিব পৰা নাই। জ্যোতিৰ গীতৰ বিশ্লেষণ কৰাত অসুবিধা হ'ল— ইয়াৰ সম্পূৰ্ণ সংগ্ৰহ নোহোৱাটো, সান্নিধ্যপ্ৰাপ্ত সকলো এই সংসাৰ এৰি প্ৰায়ভাগ গুচি গৈছে। চৰকাৰ, বেচৰকাৰী প্ৰতিষ্ঠালোভী শিল্পী আৰু অনুষ্ঠানৰ আছে অনীহাৰ ভাব। সংগৃহীত হৈ থকা গানকে আকাশবাণী বা দূৰদৰ্শনে ভালদৰে বজাই শুনোৱা নাই; নতুনকৈ সংগ্ৰহ কৰি, গৱেষণা আদিৰে সুৰ নোহোৱা গানত সুৰ-কৰি ক'ত শুনাব? গতিকে জ্যোতি-সংগীতৰ মূল্য আমি বুজিম কেনেকৈ? যি সংগীতে অসমত জনজাগৰণৰ সূচনা কৰিছিল; স্বাধীনতা, গণতন্ত্ৰ, শোষণ, অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে থিয় দিবলৈ মানুহক প্ৰেৰণা দিছিল, সেই গীত আমি এইদৰে আলাই-আথানি কৰি পেলাই দিব নেলাগে। সকলোৱে ইয়াক জীয়াই ভুলিবলৈ যত্নবান হ'ব বুলি আশা কৰিলো। কাৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মৰণ মানে অসম তথা ভাৰতৰ মানুহৰ মৰণ। □

[সূত্ৰ ঃ 'গৰীয়সী', জানুৱাৰী, ১৯৯৮]

সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ

বীৰেন্দ্ৰ কুমাৰ ফুকন

অসমীয়া নাটক, সাহিত্য আৰু সংগীতলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অৱদানৰ বিষয়ে ইতিমধ্যে ভালেমান আলোচনা প্ৰকাশিত হ'লেও শিল্পীগৰাকীয়ে ৰচি থৈ যোৱা গীতসমূহৰ সাংগীতিক দিশটোৰ বিশদ আলোচনা এতিয়াও আমাৰ চকুত পৰা নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদে সুৰ দি যোৱা প্ৰাপ্ত গীতসমূহ সীমিতসংখ্যক হোৱা হেতুকে আৰু বহুতো ক্ষেত্ৰত কেতবোৰ গীতৰ সুৰৰ প্ৰকৃত ৰূপৰ বিষয়ে প্ৰয়োজনীয় তথ্য-পাতিৰ অভাৱেই হয়তো ইয়াৰ মূল কাৰণ। প্ৰচলিত প্ৰায় আঢ়ৈ কুৰিমান-গীতৰ ওপৰত ভেটি কৰি এগৰাকী সুৰকাৰৰ সুৰ-সৃষ্টিৰ বিষয়ে বিশদভাৱে আলোচনা কৰা অথবা সেই গীতসমূহক সংগীতৰ এটি সুকীয়া ধাৰাৰ পৰ্যায়ত পেলাব পাৰি নে নোৱাৰি সেই কথা নিৰ্ণয় কৰা সম্ভৱ নহয়। কিন্তু এই কথা অনস্বীকাৰ্য যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰচলিত প্ৰায় সকলোবোৰ গীতেই স্বকীয় বৈশিষ্ট্যৰে অসমীয়া সুগম সংগীত বা আধুনিক গীতৰ জগতত এখন সুকীয়া স্থান অধিকাৰ কৰি আছে।

সাধাৰণ অৰ্থত সুৰকাৰ বা সংগীত ৰচয়িতা বুলিলে আমি যি বুজো সেই অৰ্থত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত বা সংগীত ৰচনাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ গ'লে বোধকৰো শিল্পীগৰাকীৰ সুৰ-সৃষ্টিৰ প্ৰকৃত মূল্যাংকন কৰা নহ'ব। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিয়মিতভাৱে অনুশীলন কৰি সংগীত-শিক্ষা লাভ কৰাৰ কথাও আমি নাজানো আৰু সেয়ে নিজকে বিদগ্ধ সংগীতবিদ বা পণ্ডিত বোলাবৰ প্ৰয়াসো তেওঁ কোনোকালেই কৰা নাছিল। আত্মপ্ৰচাৰ বা সন্মান লাভৰ অভিপ্ৰায়েৰে অথবা কাৰোবাৰ তাগিদাত তেওঁ গীত ৰচনা কৰা নাছিল। অন্তৰৰ গভীৰ অনুভূতিয়েই আছিল তেওঁৰ সুৰ সৃষ্টিৰ ঘাই উৎস। দুষ্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে যুঁজি, কলাৰ মাজেৰে জীৱনটো সুন্দৰ কৰি মানুহক মানুহ কৰি থৈ যোৱাৰ উদ্দেশ্যেৰেই তেওঁ গীত ৰচনা কৰি গৈছিল ঃ

ছবি আঁকা শিল্পী নহওঁ মই
যদিও আঁকো ছবি,
গান কবিতাৰ শিল্পী নহওঁ
যদিও ময়েই কবি,
কলাৰ মাজত যদিও প্ৰকাশ মোৰ
জীৱন কলাক ধন্য কৰি
মানুহেই মানুহ কৰি
থৈ যাবলৈ—
বাস্তৱৰেই কেন্দ্ৰস্থলিত লৈছো স্থিতি
যুঁজিবলে দুষ্কৃতি দুৰ্ঘোৰ।।

জ্যোতিপ্ৰসাদ মূলতঃ আছিল এজন সৃষ্টিমুখী শিল্পী। সেয়ে সুৰ-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত গতানুগতিক

ৰীতি বহুতো ক্ষেত্ৰত তেওঁ মানি চলা নাছিল। তাল-মানৰ কঠোৰ নিয়ম-কানুন অথবা সংগীত ৰচনাৰ Phraseology বা স্বৰ-ব্যঞ্জনাৰ চিৰাচৰিত পদ্ধতিৰ মাজত তেওঁৰ তীব্ৰ অনুভূতিশীল শিল্পী মনটোক আবদ্ধ কৰি ৰাখিব খোজা নাছিল। অথচ তেওঁৰ শিল্প-সৃষ্টি আছিল ঘোৰ বাস্তৱমুখী। পৰাধীনতাৰ গ্লানি আৰু দাৰিদ্ৰ্যৰ হতাশাৰে ক্লেদাক্ত এখন দেশৰ সমস্যাই তেওঁৰ শিল্পী মনটোক অহৰ্নিশে পীড়ন কৰিছিল ঃ

মোৰ গানত জ্বলে শত যুগৰ কত অভিমান,
মোৰ গানে বিচাৰে চিৰ দুখীয়াৰ চিৰ পৰিত্ৰাণ।

....

মোৰ অস্থিৰে মই ৰচিছো বজ্ৰ গান
প্ৰলয়িনী মোৰ জাগিছে ছন্দ কৃতান্ত মূৰ্তিমান,
গানেৰে মই বিশ্বজীৱন কৰি আছো আহ্বান।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুৰ-সৃষ্টি সেয়ে আছিল স্বতঃস্ফূৰ্ত আৰু ঘাইকৈ এই গুণটোৰ বাবেই তেওঁৰ সুৰ আৰু কথাৰ মাজত আমি এটি স্বাভাৱিক পোনপটীয়া আবেদন পাওঁ।

অসমীয়া আধুনিক গীত বা সুগম সংগীতৰ জন্ম চলিত শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ কালছোৱাত। সংগীত-ওজা লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাই খেদ কৰি কৈছিল, "আমাৰ কিছুমান মানুহৰ এটা ভুল ধাৰণা আছে যে অসমীয়া ভাষাৰে গান ৰচনা হ'ব নোৱাৰে। বঙালীবিলাকৰো সেইদৰে বঙলা ভাষাৰে গান হ'ব নোৱাৰে বুলি এটা ধাৰণা আছিল আৰু ভাবিছিল যে হিন্দী ভাষা নহ'লে ভাল গান ৰচনা হ'ব নোৱাৰে।.... কিন্তু কিছুদিনৰ পাছত যেতিয়া ব্ৰাহ্ম সমাজৰ পৰা বঙলা ভাষাৰে সুন্দৰ সুন্দৰ গান ৰচনা হৈ ওলাল, তেতিয়াৰ পৰা বংগদেশত তাৰ আগ্ৰহ বাঢ়িল— আমাৰো তেনেকৈ এইবিলাক কুসংস্কাৰ এৰিবৰ হৈছে।.... আমাৰ ভাষাত গান ৰচনাৰ নিমিত্তে সুন্দৰ শব্দৰ অভাৱ নাই। মাথোঁ উপযুক্ত মানুহে এলাহ-আমনি এৰি লিখনী হাতত ল'লেই হ'ল।"

অসমীয়া ভাষাত গীত ৰচনাৰ সূত্ৰপাত হয় লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাৰ দিনৰ পৰাহে। অৱশ্যে এই গীতসমূহত চুবুৰীয়া বংগদেশৰ সংগীতৰ প্ৰভাৱ নপৰাকৈ থকা নাছিল। ৰামপ্ৰসাদী আৰু কীৰ্তনীয়া ঢঙৰ গীতৰ বাহিৰেও নিধুবাবু দ্বিজেন্দ্ৰলাল আদিৰ গীত আৰু ৰচনাৰ দ্বাৰা সেইকালৰ অসমীয়া গীতিকাৰসকল বাৰুকৈয়ে প্ৰভাৱান্বিত হৈছিল। বেহাগ, দেশ, ঝিঁঝিট, ভীমপলশ্ৰী, কাফী আদি হিন্দুস্থানী সংগীতৰ বিভিন্ন ৰাগৰ আধাৰত গীত ৰচনা কৰা সেই কালৰ এটি ৰীতিত পৰিণত হৈছিল। সৰহসংখ্যক গীতেই ৰচনা কৰা হৈছিল নাটকৰ বাবে কাৰণ বঙলা নাটৰ আৰ্হিত লিখা সেই সময়ৰ বেছি ভাগ নাটকতে চাৰি, পাঁচ বা ততোধিক গীত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছিল। গীতবিলাকৰ ৰাগ আৰু তালো বান্ধি দিয়া হৈছিল।

কোৱা বাহুল্য জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ল'ৰালি কালছোৱা অতিবাহিত হৈছিল সংগীতৰ এনে এটি পৰিৱেশত। সেই সময়ত অসমীয়া নাট আৰু সংগীতৰ অন্যতম কেন্দ্ৰস্থল বাণ ৰংগমঞ্চতো ঘাইকৈ বঙলা ভাষাৰ পৰা অনুবাদ কৰা নাটকেই অভিনীত হৈছিল। এনে ধৰণৰ ভালেমান নাটত অংশ গ্ৰহণ কৰা আৰু কলিকতাৰ মঞ্চত সেই নাটবোৰৰ অভিনয় চাই নাটকত সন্নিৱিষ্ট গীতবিলাকৰ সুৰ সংগ্ৰহ কৰাৰ কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজে স্বীকাৰ কৰিছে।

সেই সময়ত মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত গঢ় লৈ উঠা অসহযোগ আন্দোলনে ভাৰতীয় জনজীৱনৰ

প্ৰতিটো দিশেই সামৰি লৈছিল। এই জাতীয় চেতনাৰ ঢৌৱে ভাৰতীয় প্ৰতিজন নাগৰিকক নিজৰ ভাষা, সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰতি সচেতন কৰি তোলাটো স্বাভাৱিক। জ্যোতিপ্ৰসাদে সেয়ে নিজেই উল্লেখ কৰি গৈছে যে ১৯২১ চনত জাতীয় ভাবৰ অনুপ্ৰেৰণাৰ ফল স্বৰূপে তেওঁ নাটকত ব্যৱহৃত হোৱা গীতবিলাকত থলুৱা অসমীয়া সুৰ সংযোজন কৰিবলৈ প্ৰয়াস পায়। শোণিত কুঁৱৰীৰ পাতনিত এই বিষয়ে নিজৰ অভিজ্ঞতা সুন্দৰভাৱে বৰ্ণোৱা আছে ঃ

"....এদিন বাণ থিয়েটাৰত শোণিত কুঁৱৰী নাটৰ আখৰা কৰি আহি ঘৰ সোমাই শুনিলো পিতৃদেৱে কীৰ্তনৰ 'কৃষ্ণৰ বিক্ৰম দেখি ঋক্ষৰাজ পৰম বিস্ময় মনে' এই পদ জাত লগাই অৰ্গেনৰ সৈতে গাই আছে। হঠাতে মনৰ ভিতৰত এটা বিজুলীৰ সঞ্চাৰ হ'ল। অসমীয়া পদ অৰ্গেনত বজাই গোৱা আগেয়ে শুনা নাছিলো। তাৰ পিছত দেউতাই আকৌ গালে—

অ' আইটী বেগুন বৰা....

নামটো শুনিয়েই নানা ভাবে জুমুৰি দি ধৰিলেহি। দেউতাই আকৌ গালে—

তুলসীৰ তলে
মৃগপহু চৰে
তাকে দেখি ৰাচমন্দ্ৰ
শৰ ধনু ধৰে....

সেইদিনা ৰাতি আৰু ভালকৈ টোপনি নাহিল।.... পুৱা বেগাবেগিকৈ গ'লো বাণ মঞ্চলৈ। চোং-ঘৰত কেইজনমান উৎসাহী ডেকাই অভিনয়ৰ আখৰা কৰিছেহি পুৱা বেলাতেই। মই এচুকত হাৰমণিয়ামটো লৈ বহিলো 'গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰে শৰাই' গীতটোৰ অসমীয়া নামৰ সুৰ দিবলৈ। সুৰ লগাই গালো নামৰ সুৰতেই। গীতটোৰ অন্তৰাটো ৰচনা কৰি গাই চালো। অভিনৱ এটি উন্মাদনা —প্ৰাণটোৱে ইচাটি-বিচাটি কৰিবলৈ ধৰিলে। গোটেই সুৰটো ওলাই আহিল। আনন্দত অধীৰ হৈ ডাঙৰকৈ গাবলৈ ধৰিলোঁ।"

অসমীয়া বিয়া নাম, বিহু গীত, টোকাৰি গীত, দেহবিচাৰ গীত আদি থলুৱা সুৰৰ ভেটিত আধুনিক গীত ৰচনা কৰাৰ সূত্ৰপাত হয় এনেদৰেই। অৱশ্যে ইয়াৰ আগতেও যে দুই-চাৰিটা অসমীয়া গীতত এনে ধৰণৰ সুৰ দিয়াৰ প্ৰচেষ্টা চলা নাছিল সেইটো নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে পদ্মধৰ চলিহাৰ ফুলনিৰ গীতবোৰৰ পৰা অনুপ্ৰেৰণা পোৱাৰ কথা আমি জানো। ফুলনিৰ ভালেমান গীত বিভিন্ন অসমীয়া থলুৱা সুৰৰ আধাৰত ৰচিত হৈছিল। লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ নাটবোৰৰ গীতবিলাক প্ৰচলিত হিন্দুস্থানী ৰাগ সংগীতৰ আধাৰত ৰচিত হ'লেও 'শ্যাম বৰণীয়া কেতেকী ধুনীয়া' আদি কেইটামান গীতত অসমীয়া নামৰ সুৰৰ ছাপ দেখিবলৈ পোৱা যায়। কীৰ্ত্তিনাথ বৰদলৈদেৱে দুৰ্গাবৰী, টোকাৰী, দেহবিচাৰ, বিয়া নাম আদি বিভিন্ন থলুৱা সুৰৰ উপৰিও বড়ো, ৰাভা আদি জনজাতীয় ৰাইজৰ মাজত প্ৰচলিত সুৰৰ ভেটিতো অসমীয়া গীত ৰচি যোৱাৰ নিদৰ্শন আছে। তথাপিতো আংগিক, শব্দ-চয়ন, ছন্দ-বৈচিত্ৰ্য, কথা আৰু সুৰৰ সামঞ্জস্য ৰক্ষাৰ দিশৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া গীতিকাৰ তথা সুৰকবিসকলক এটা নতুন পথৰ সন্ধান দি গ'ল। সুৰ-সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত কেৱল মাত্ৰ ৰাগ-সংগীতৰে সহায় নলৈ তেওঁ বুটলি আনিলে বিয়া নাম, বনগীত, বিহুগীতৰ সুৰ। অসমৰ জনসাধাৰণৰ সাতামপুৰুষীয়া চিনাকি সুৰবিলাক প্ৰতিধ্বনিত হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাত। অসমীয়া সংগীত-জগতত এটা আহিল

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাহসী আৰু বলিষ্ঠ পদক্ষেপ আৰু সেইবাবে আমাৰ আধুনিক গীতৰ নৱন্যাস বা Rennaissance যুগৰ বাটকটীয়া আৰু অপ্ৰমাদী নায়ক হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদকে প্ৰথম স্থান দিব লাগিব।

অসমৰ থলুৱা সুৰবিলাক বহলভাৱে দুটা ভাগত ভগাব পাৰি। এবিধত গান্ধাৰ বা গা স্বৰটো কোমল— ইংৰাজীত যাক ল'ৱাৰ্ড থাৰ্ড (lowered third) ৰ স্কেল হিচাপে ধৰা হয়। এই ধৰণৰ সুৰবিলাকৰ স্বৰ-বিন্যাস সাধাৰণতে এনে ধৰণৰ ঃ

সা, কোমল, গা, মা, পা, কোমল, গা, মা,
কোমল গা সা।

বিহু গীত, টোকাৰি বা দেহবিচাৰ গীত, ওজা-পালি আৰু ভালেমান প্ৰসংগীয় গীতৰ সুৰত আমি এই স্বৰবিন্যাস দেখিবলৈ পাওঁ।

আনবিধ থলুৱা সুৰত গা স্বৰটো শুদ্ধ (শ্বাৰ্প থাৰ্ড)। সা সা ৰে ৰেগা ৰেসা, ধা সা ৰেগা ৰেগা সা ৰে সাৰেগা সা— এনে ধৰণৰ স্বৰ-বিন্যাস এই বিধ সুৰত ব্যৱহৃত হোৱা দেখিবলৈ পোৱা যায়। চীন, ব্ৰহ্মদেশ, শ্যাম আদি দেশসমূহত প্ৰচলিত পঞ্চস্বৰীয় 'পেণ্টাটনিক' সুৰৰ ভেটিও ঘাইকৈ এই স্বৰসমূহেই। চীন দেশত এই পাঁচোটা স্বৰৰ নাম হ'ল— কুং, চাং, চিয়াও,চি আৰু ইউ। ভাৰতীয় আৰু পাশ্চাত্ত্য স্বৰ অনুসৰি এই পাঁচোটা স্বৰ সজালে হিন্দুস্থানী সংগীতৰ ভূপালী ৰাগৰ স্বৰসমূহৰ লগত বহুতোখিনি সামঞ্জস্য ধৰা পৰে ঃ

চীনদেশীয় স্বৰ	ভাৰতীয় স্বৰ	পাশ্চাত্ত্য স্বৰ
কুং	সা	Do
চাং	ৰে (শুদ্ধ)	Re
চিয়াও	গা (শুদ্ধ)	Mi
চি	পা	Sol
ইউ	ধা (শুদ্ধ)	La

উত্তৰ-পূব ভাৰতৰ বহুসংখ্যক গীতৰ সুৰতে এই স্বৰ-বিন্যাসৰ প্ৰাধান্য দেখা যায় কাৰণেই 'পেণ্টাটনিক স্কেল' সম্পৰ্কে এইখিনি কথাৰ অৱতাৰণা কৰা হ'ল। অসমৰ বিহু নাম, বিয়া নাম, আই নাম, নিচুকণি গীত আদিতো ঘাইকৈ এনেধৰণৰ স্বৰৰ ব্যৱহাৰেই দেখিবলৈ পোৱা যায়। জ্যোতিপ্ৰসাদেও তেওঁৰ সৰহভাগ ৰচনাতে এই স্বৰসমূহকে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। সুৰ-সৃষ্টিত বিভিন্ন ছন্দ আৰু স্বৰ বিন্যাস প্ৰয়োগ কৰিলেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰায়ভাগ গীতৰে শেহৰফালে সা-ৰেগা সাৰেগা ৰেগা সা অথবা ধাসা ৰেগা, সাৰে সাৰেগা— সা আদি স্বৰ-বিন্যাসৰ প্ৰয়োগ লক্ষ কৰিবলগীয়া। থলুৱা সুৰৰ ছাপ দিবৰ উদ্দেশ্যেই যে জ্যোতিপ্ৰসাদে এনে ধৰণৰ স্বৰ-বিন্যাস সৰহকৈ প্ৰয়োগ কৰিছিল সেই কথা সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। কোৱা বাহুল্য, এনে স্বৰ-সংযোজনাই তেওঁৰ গীতবিলাক এটা বিশেষ ঠাঁচত গঢ় দি তোলাত সহায় কৰিছিল। সুৰৰ এই 'ঢেক' বা ঢংটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ। কিন্তু সেইবুলি এই সুৰবিলাক আমনি লগা বা 'একঘেঁয়া' হোৱা নাছিল। গীতগন্ধী ভাষা, প্ৰাণস্পৰ্শী ছন্দ, বলিষ্ঠ আৰু সাৱলীল প্ৰকাশ-ভংগীয়ে গীতবিলাকত এটা চিৰসেউজীয়া ৰহণ সানি দিছিল। শ্ৰোতাৰ মনত স্থায়ী সাঁচ ৰাখি যাব পৰা গুণ এই গীতবিলাকত থকাৰ কাৰণেই এজন সফল আৰু কৃতী সুৰকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদ আমাৰ মাজত চিৰস্মৰণীয় হৈ থাকিব।

সীমিত স্বৰ-বিন্যাসৰ বাবে লোকগীতৰ সুৰবিলাকত সাধাৰণতে কেতবোৰ বিশেষ স্বৰসমষ্টিৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটা দেখিবলৈ পোৱা যায়। গতিকে এনে ধৰণৰ সুৰবিলাক বহুতো ক্ষেত্ৰত শুনিবলৈ বৈচিত্ৰ্যহীন বা 'একঘেঁয়া' লগাটো স্বাভাৱিক। লোক-সংগীতৰ সুৰসমূহ তেওঁৰ গীতত ব্যৱহাৰ কৰোতে জ্যোতিপ্ৰসাদে সেয়ে পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ 'কৰ্ড' প্ৰথাৰ কিছু সহায় লোৱা চকুত পৰে। সুৰবিলাকৰ মুখ্য স্বৰসমষ্টিক স্বৰস্থান বা 'অক্‌টেভ'ৰ ভিন ভিন অংশত কৌশলেৰে প্ৰয়োগ কৰাৰ দৃষ্টান্তও আমি তেওঁৰ ভালেমান গীতত পাওঁ।

'নূপুৰে মাতে' গীতটিত এনেধৰণৰ কৌশলৰ প্ৰয়োগ বিশেষভাৱে লক্ষ কৰিবলগীয়া। মূলতঃ ধাসাৰেগা এই স্বৰকেইটাকে কেন্দ্ৰ কৰি গীতটিৰ সুৰ ৰচনা কৰা হৈছিল। সচৰাচৰ শুনা বিহু নামৰ এইকেইটাই মূল স্বৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদে কেতিয়াবা মধ্যসপ্তকৰ ষড়জক আৰু কেতিয়াবা তাৰ স্থানৰ ষড়জক কেন্দ্ৰ কৰি সাৰেগ ৰেসা ধাসা ৰেগা— ইত্যাদি ধৰণেৰে স্বৰবিলাক সজাই সীমিত স্বৰবিন্যাসৰ মাজেৰেই গীতটিত বৈচিত্ৰ্য ফুটাই তুলিবলৈ সক্ষম হৈছিল। বিয়া নামৰ সুৰৰ ভেটিত ৰচনা কৰা 'গছে গছে পাতি দিলে' গীতটিতো এনে ধৰণৰ কৌশলৰ প্ৰয়োগে কমসংখ্যক স্বৰ-বিন্যাসৰ ভিতৰতে এখন বহল পটভূমি সৃষ্টি কৰাত সহায় কৰিছে।

লোক-সংগীতৰ পোনপটীয়া আৰু সহজ আবেদন শিক্ষিতেই হওক বা অশিক্ষিতেই হওক, সকলোৰে পক্ষে সমানে উপভোগ্য যে এই কথাৰ সাৰ্থকতা জ্যোতিপ্ৰসাদেই অসমীয়া শিক্ষিত সমাজৰ মাজত প্ৰমাণ কৰিলে। লোক-সংগীতৰ সুৰক 'হোজা গাঁৱলীয়া নাম' বুলি ইতিকিং কৰা শিক্ষিত অসমীয়া পুৰুষ-মহিলাৰ প্ৰাণতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ থলুৱা সুৰৰ ঠাঁচত ৰচনা কৰা গীতবোৰে এটি অভিনৱ স্পন্দন জগাই তুলিবলৈ সক্ষম হ'ল।

অসমীয়া বিয়া নাম, বিহু গীত আদি লোক-সংগীতৰ সুৰৰ বাহিৰেও জ্যোতিপ্ৰসাদে বৰগীত আদিৰ সুৰৰ ভেটিত গীত ৰচনাৰ প্ৰচেষ্টা চলাইছিল। মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ 'শুন শুনৰে সুৰবৈৰী প্ৰমাণা' গীতটিৰ আৰ্হিত ৰচা 'আই লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা' গীতটি আজিও সকলোৰে মুখে মুখে। স্বাধীনতা-সংগ্ৰামৰ কালছোৱাত ৰচিত হ'লেও গীতটিৰ কথা, সুৰ আৰু ছন্দত এটি কালজয়ী আবেদন আছে আৰু সেইবাবেই গীতটিয়ে আমাক এতিয়াও সমানে মুগ্ধ কৰে।

'লুইতৰে পানী যাবি অ' বৈ' গীতটিত শিল্পীয়ে নিচুকণি গীত আৰু বিয়া নামৰ সুৰৰ সুন্দৰ সংযোগ ঘটাবলৈ সক্ষম হৈছে। মধ্যলয়ৰ দাদ্‌ৰা তাল ব্যৱহাৰ কৰা এই গীতটিত যেন চিৰ প্ৰবহমান ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ গভীৰ আৰু গতিশীল ছন্দ মূৰ্ত হৈ উঠিছে। গীতটি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুৰ-সৃষ্টিৰ এটি অপূৰ্ব নিদৰ্শন।

জ্যোতিপ্ৰসাদে কোনোবা সংগীত শিক্ষকৰ ওচৰত নিয়মিতভাৱে সংগীত শিক্ষা বা অভ্যাস নকৰিলেও, সক কালছোৱাত যে তেওঁ এটি সংগীতময় পৰিৱেশৰ মাজত কটাবলৈ সুযোগ পাইছিল সেই কথা সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পিতৃ পৰমানন্দ আগৰৱালা কেবাটাও বাদ্য-যন্ত্ৰ বজাব পৰা এগৰাকী সুসংগীতজ্ঞ আছিল। সেই কালত অসমৰ সংগীত জগতৰ সৰ্বজনস্বীকৃত দিক্‌দৰ্শক আছিল সংগীত-ওজা লক্ষ্মীৰাম বৰুৱা আৰু তেজপুৰৰ বাণ ৰংগমঞ্চ আছিল অসমীয়া সংগীতৰ প্ৰাণকেন্দ্ৰ। লক্ষ্মীৰামৰ নেতৃত্বত বিভিন্ন বাদ্য-যন্ত্ৰৰে 'বাদ্যবৃন্দ' (Orchestra)ৰ সৃষ্টিৰ পৰা বেহাগ, দেশ, ভৈৰৱী, ইমনকল্যাণ আদি ৰাগৰ ভেটিত

অসমীয়া গীত ৰচনা কৰাৰ পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাও ঘটিছিল এই বাণ ৰংগমঞ্চতে। খেয়াল, টপ্পা, ঠুম্‌ৰী আদি 'কালোৱাতী' গানকে আৰম্ভ কৰি বৰগীতলৈকে বিভিন্ন ধৰণৰ গীতৰ সুৰে পৰমানন্দৰ ঘৰৰ মজলিছ বা বৈঠক মুখৰিত ৰাখিছিল। এনে এটা পৰিৱেশে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ তীব্ৰ অনুভূতিশীল মনটোত গভীৰ ৰেখাপাত কৰাটো স্বাভাৱিক আৰু সেইবাবেই ৰাগ-সংগীতৰ নিয়মিত শিক্ষা নোহোৱা সত্বেও শিল্পীগৰাকীৰ ভালেমান গীতত থলুৱা সুৰৰ স'তে ৰাগ সংগীতৰ সুন্দৰ সমন্বয় ঘটোৱাৰ প্ৰচেষ্টা দেখিবলৈ পাওঁ।

'সেউজী সেউজী সেউজী অ' সেউজী ধৰণী ধুনীয়া' গীতটিত সা নি (কোমল) ধা পা পা ধা মা ধাপা মা গা ৰে, ৰেপা মাগা ৰে... ইত্যাদি স্বৰসংযোজনাত দেশ ৰাগৰ সুস্পষ্ট ছাপ দেখিবলৈ পোৱা যায়। আনফালে 'সেউজী ধৰণী ধুনীয়া' বোলোতে ৰে পা মা গা ৰে গা সা ৰে গা ৰে গা সা ইত্যাদি স্বৰ প্ৰয়োগ কৰি অসমীয়া থলুৱা সুৰৰ সুন্দৰ সংযোগ ঘটোৱা হৈছে। সেইদৰে 'জননী সন্তান জাগা' 'গীতটিত সা ৰে গা পা ধা সা পা ধা সা... ইত্যাদি স্বৰসমূহত ভূপালী ৰাগৰ আভাস পাওঁ। 'কৰি দুৰ্জয় অভিযান' আদি কথাখিনিত পঞ্চমৰ পৰা গান্ধাৰলৈ মীড়ৰ ব্যৱহাৰে ভূপালীৰ ৰূপ আৰু স্পষ্ট কৰি তুলিছে। অৱৰোহণত নি আৰু মা ব্যৱহাৰ হ'লেই ৰসসৃষ্টিত ব্যাঘাত হোৱা নাই। বন্ধুবৰ নিৰ্মল চক্ৰৱৰ্তীৰ পৰা জানিব পাৰিছিলো জ্যোতিপ্ৰসাদে হেনো এই গীতটি দ্ৰুত লয়ত গোৱাৰ পক্ষপাতী নাছিল। ভূপালী ৰাগত বৈৰাগ্যৰ ভাব নিহিত আছে। দেশ মাতৃৰ মুক্তিৰ কাৰণে প্ৰতিজন দেশবাসীয়েই সাজু হ'ব লাগিব চৰম ত্যাগৰ বাবে আৰু বৈৰাগ্যৰ মাজেৰেহে এনে ত্যাগ সম্ভৱ। ভূপালী ৰাগৰ এই বৈৰাগ্যৰ ভাব ৰক্ষা কৰাৰ উদ্দেশ্যেই হয়তো জ্যোতিপ্ৰসাদে গীতটিত দ্ৰুত লয়ৰ পৰিৱৰ্তে মধ্যলয় ব্যৱহাৰ কৰিছিল। ৰাগ-সংগীতৰ ক্ৰিয়াত্মক দিশটোৰ নিয়মিত চৰ্চা নাৰাখিলেও, তাৰ অন্তৰ্নিহিত ৰস জ্যোতিপ্ৰসাদে ভালদৰে হৃদয়ংগম কৰিব পাৰিছিল সেই কথা সহজেই অনুমান কৰিব পাৰি।

'মোৰ ৰাগ কৰবীৰে পতা ল'বি পূজা' গীতটিত ইমান কল্যাণ আৰু বেহাগ ৰাগৰ সুন্দৰ সংমিশ্ৰণ ঘটোৱা হৈছিল। তদুপৰি 'সুৰৰ শতেক ফুলে' কথাখিনিৰ শেষৰ দ্ৰুত গতিৰ সা-ৰে-সা-নি ধাপা মা গা গা মা পাধা নিসা ধনিসা... আদি খেয়াল, শৈলীৰ তানৰ ব্যৱহাৰ অসমীয়া আধুনিক গীতৰ ক্ষেত্ৰত এটি অভিনৱ প্ৰচেষ্টা। ৰাগভিত্তিক বহুতো অসমীয়া গীতৰ সৃষ্টি হ'লেও বিস্তাৰ, তান, বোলতান আদি এনে ধৰণৰ গীতত ব্যৱহাৰ কৰাত খুব কমসংখ্যক সুৰকাৰেহে সফলতা লাভ কৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই আদৰ্শৰে অনুপ্ৰাণিত হ'লে আমাৰ বৰ্তমান সুৰকাৰসকলেও অসমীয়া আধুনিক গীতৰ পটভূমি আৰু বিস্তৃত কৰিব পাৰিব, সেই কথা নিঃসন্দেহে ক'ব পৰা যায়। 'জানো জানো জানো বিফলে নেযায়' গীতটিতো এনে ধৰণৰ চুটি অথচ অন্তৰ চুই যোৱা তান ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। 'অ' সখী আজি যৌৱন বন জুৰি' গীতটিৰ সুৰত এটি অভিনৱত্ব ফুটি উঠিছে। গীতটিত চুটি চুটি তান ব্যৱহাৰ কৰিলেও, আৰম্ভণিৰ পৰা স্বৰ-বিন্যাসৰ মাজত এটি কোমলতা ফুটি উঠা দেখা যায়।

জ্যোতিপ্ৰসাদ বিদেশলৈ গৈছিল। পাশ্চাত্য সংগীত তেওঁ শুনিছিল আৰু তাৰ বিষয়ে কিছু অধ্যয়নো কৰিছিল। খ্যাতনামা সংগীতৰচক (কম্পোজাৰ)সকলৰ 'চিম্ফনী' শুনাৰ সৌভাগ্য তেওঁৰ ঘটিছিল আৰু পাশ্চাত্য সংগীতৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হাৰ্মনি আৰু কাউণ্টাৰ পয়ণ্টৰ বিষয়ে কিছু জ্ঞান আহৰণ কৰাৰ সুযোগ পাইছিল। কোৱা বাহুল্য পাশ্চাত্য সংগীতে বিভিন্ন দিশত

বহুতো উন্নতি লাভ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। নিখুঁত পৰিৱেশন ৰীতি, সুৰৰ গভীৰতা (ডেফ্থ) আৰু প্ৰসাৰণৰ (ৰে'ঞ্জ) ক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্ত্য সংগীত ভাৰতীয় সংগীততকৈ বহুতো আগবঢ়া সেইকথা স্বীকাৰ কৰিবই লাগিব। কিন্তু পাশ্চাত্ত্য আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ মাজত কেতবোৰ মৌলিক পাৰ্থক্য আছে। পাশ্চাত্ত্য সংগীত আগুৱাই গৈছে হাৰ্মনি আৰু কাউণ্টাৰ পয়ণ্টৰ দিশত। ভাৰতীয় সংগীতৰ মূল আধাৰ হ'ল সুৰ (মেলডি) আৰু ছন্দ। কোনো এটা সুৰক (মেলডি) আধাৰ হিচাপে লৈ হাৰ্মনি (একে সময়তে একাধিক স্বৰৰ প্ৰকাশ) আৰু কাউণ্টাৰ পয়ণ্টৰ একেলগে একাধিক স্বৰ-সংযোজনৰ প্ৰকাশ ব্যৱহাৰ কৰি সংগীত সৃষ্টি কৰাত পশ্চিমীয়া সংগীতজ্ঞসকল অভ্যস্ত। একেলগে একাধিক স্বৰ সংযোগ নকৰাকৈ একক কণ্ঠ বা যন্ত্ৰ-সংগীতৰ কথা তেওঁলোকে কল্পনাই কৰিব নোৱাৰে। আমিও সেইদৰে একক কণ্ঠ অথবা যন্ত্ৰ-সংগীত গোৱা বা শুনাত ইমান অভ্যস্ত যে 'হাৰ্মনি' আৰু 'কাউণ্টাৰ-পয়ণ্টৰ' মাজত মূল সুৰ আঁত হেৰুৱাই পেলাওঁ। পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ অনুকৰণত আমাৰ দেশৰ যিবিলাক সমবেত যন্ত্ৰ বা কণ্ঠ-সংগীত ৰচনাৰ প্ৰচেষ্টা চলিছে সেইবোৰক একক সংগীতৰে সশব্দ সংস্কৰণ বুলিলেও বঢ়াই কোৱা নহয়। পাশ্চাত্ত্যৰ প্ৰকৃত অনুকৰণো সম্ভৱ হৈ উঠা নাই আৰু এতিয়ালৈকে এই ক্ষেত্ৰত চমকপ্ৰদ কোনো আবিষ্কাৰো চকুত পৰা নাই।

জ্যোতিপ্ৰসাদে পাশ্চাত্ত্য আৰু ভাৰতীয় সংগীতৰ মাজৰ এই মৌলিক পাৰ্থক্যখিনি ভালদৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল কাৰণেই হাৰ্মনি, কাউণ্টাৰ পয়ণ্ট আদিৰ ব্যৱহাৰ তেওঁৰ সংগীত-সৃষ্টিত কেতিয়াও দেখিবলৈ পোৱা নাযায়। আনকি 'বিশ্ববিজয়ী নওজোৱান' আদিৰ দৰে 'ষ্টেকাতো' (staccatto) ধৰণৰ আৰু 'হাৰ্মনি' ব্যৱহাৰ কৰাৰ যথেষ্ট সুবিধা থকা গীতৰ ক্ষেত্ৰতো তেওঁ এনে ধৰণৰ প্ৰচেষ্টাৰ পৰা বিৰত আছিল। অথচ ডমিনেণ্ট মেজৰ কৰ্ডৰ ওচৰত প্ৰতিষ্ঠিত এই গীতটিৰ হাৰ্মনি-শৈলী ব্যৱহাৰ কৰাৰ যথেষ্ট স্থল দেখা যায়। অৱশ্যে পশ্চিমীয়া সুৰৰ (মেলডি) ভেটিত জ্যোতিপ্ৰসাদে কিছু গীত ৰচনা কৰি থৈ যোৱা দেখিবলৈ পাওঁ। 'বিশ্ববিজয়ী নওজোৱান'ৰ উপৰিও 'বোৱা বোৱা দখিণ মলয়া' আদি গীতত পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ সুৰ সুস্পষ্ট।

অৱশ্যে পাশ্চাত্ত্য সংগীতৰ কৌশল (টেকনিক্) কিছু পৰিমাণে আমাৰ সংগীতত ব্যৱহাৰ কৰাৰ প্ৰচেষ্টা জ্যোতিপ্ৰসাদে চলাইছিল। তেওঁ অসমীয়া সংগীতক এটি স্বকীয় ৰূপ দিব খুজিছিল। অসমীয়া সংগীতৰ লগত হিন্দুস্থানী, কৰ্ণাটকী আৰু পাশ্চাত্ত্য সংগীতক জীন নিয়াই ত্ৰিবেণী সংগমৰ কল্পনা কৰিছিল। এই বিষয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উক্তি স্মৰণযোগ্য, "পাশ্চাত্ত্য সংগীতক আমাৰ সংগীতৰ ভিতৰত সুমোৱাত বহুতৰে আপত্তি থকা দেখা যায়। এই বিষয়ে বিশ্বকবি ৰবীন্দ্ৰই অলপতে কৈছিল বোলে আজিলৈকে ভাৰতীয় সংগীতে পাশ্চাত্ত্য সংগীতক নিজৰ স'তে জীন নিয়াই ল'ব নোৱাৰাটো আমাৰ বৰ্তমান ভাৰতীয় সংগীতৰ দুৰ্বলতাৰহে লক্ষণ। সি সঁচা কথা। এসময়ত যদি পাৰসিক, আৰবীয় আদি সংগীত আমাৰ সংগীতৰে সৈতে মিহলায়ো ভাৰতীয় সংগীতৰ নিজত্ব ৰক্ষা কৰিব পৰা গৈছিল, এতিয়া নোৱৰাৰ কোনো কাৰণ নাই।"

আমাৰ সংগীতৰ লগত পাশ্চাত্ত্য সংগীত লগ লগাই এটি নতুন সংগীতৰ ধাৰা সৃষ্টি কৰাৰ কল্পনা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আছিল যদিও, কাৰ্যক্ষেত্ৰত পাশ্চাত্ত্য-সংগীতৰ হাৰ্মনি, কাউণ্টাৰ পয়ণ্ট আদি কৌশলসমূহ তেওঁৰ সংগীত ৰচনাত ব্যৱহাৰ কৰা আমাৰ চকুত নপৰে। হয়তো কল্পনাক বাস্তৱত ৰূপ দিয়াৰ অৱকাশ তেওঁ নাপালে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া থলুৱা বাদ্য-যন্ত্ৰ— বাঁহী, টকা, গগনা, পেঁপা, চেৰেন্দা, খোল, দোতোৰা, নাগাৰা, ডবা, ভোৰতালৰ লগত বেহেলা, ক্লাৰিওনেট, অৰ্গেন আদি পাশ্চাত্ত্য বাদ্য-যন্ত্ৰ লগ লগাই 'অৰ্কেষ্ট্ৰা', বা বাদ্যবৃন্দ গঠন কৰাৰ উল্লেখ আছে। 'ৰংগমঞ্চৰ সন্মুখ গাঁতত প্ৰেক্ষাগৃহৰ সকলো দৰ্শক মণ্ডলীৰ আগভাগত' এই অৰ্কেষ্ট্ৰা ৰখাটো নিশ্চয় পাশ্চাত্ত্যৰ অনুকৰণ। কিন্তু বাঁহী, টকা, গগনা, পেঁপা আদি বাদ্য-যন্ত্ৰৰে এটি সম্পূৰ্ণ অৰ্কেষ্ট্ৰা গঢ়ি তুলিব নোৱাৰি। অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ গভীৰতা, বিস্তীৰ্ণতা (ডেফ্‌ট, ৰেঞ্জ) আদি আনিবৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদে কি কৌশল প্ৰয়োগ কৰিছিল সেই কথা জানিবৰ উপায় নাই। সুৰ আৰু ছন্দৰ গতি ৰক্ষা কৰি বাদ্য-যন্ত্ৰবিলাক কেনেদৰে ভাগ কৰিছিল বা কেতবোৰ থলুৱা যন্ত্ৰৰ 'আৱাজ' (টোনাল কোৱালিটি) অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ উপযোগী কৰি উন্নত কৰা কিবা প্ৰচেষ্টা চলাইছিল নে নাই সেই কথা জনাটো সম্ভৱ নহ'লেও, অসমীয়া লোক-সংগীতৰ সুৰক সজাই-পৰাই বিভিন্ন বাদ্য-যন্ত্ৰৰে ৰূপ দিয়াৰ অভিনৱ পৰিকল্পনা যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সম্পূৰ্ণ নিজৰ সেই কথা স্বীকাৰ কৰিব লাগিব।

আমাৰ সংগীতৰ পৰম্পৰা মূলতঃ সুৰভিত্তিক অৰ্থাৎ মেলডিপ্ৰধান— সেই কথা আগতেই উল্লেখ কৰা হৈছে। মেলডিপ্ৰধান সংগীতৰং প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল— এটা স্বৰৰ লগত আন এটা স্বৰ সংযোগ কৰি বিভিন্ন স্বৰ-বিন্যাসৰ সৃষ্টি আৰু ছন্দৰ বৈচিত্ৰ্য। সেয়ে আমাৰ সংগীতত বিভিন্ন মাত্ৰাৰ, নানান ছন্দৰ তালসমূহৰ প্ৰাচুৰ্য দেখিবলৈ পাওঁ। ত্ৰিমাত্ৰিক, চতুৰ্মাত্ৰিক, বিষয়মাত্ৰিক আদি বহুতো ছন্দৰ আধাৰত সুৰ-বিন্যাস ৰচনা কৰি আমি সংগীত সৃষ্টি কৰো। বিভিন্ন ছন্দৰ তালৰ ব্যৱহাৰে আমাৰ সুৰ সৃষ্টিত বৈচিত্ৰ্য ফুটাই তোলাত সহায় কৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ত্ৰিমাত্ৰিক আৰু চতুৰ্মাত্ৰিক ছন্দতে সৰহসংখ্যক গীত ৰচনা কৰি গৈছে। কিন্তু তেওঁৰ ভালেমান গীতত ছন্দ-বৈচিত্ৰ্যৰ বাবে 'তাল-ফেৰ্তা' অৰ্থাৎ ছন্দ সলনি কৰি গীতটোৰ এটি অংশত বেলেগ তাল প্ৰয়োগ কৰি পুনৰ আগৰ তালৈ ঘূৰি অহা কৌশল প্ৰয়োগ কৰা দেখিবলৈ পাওঁ। 'সেউজী সেউজী সেউজী অ'' গীতটিত প্ৰথমতে ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দৰ দাদ্ ৰা তাল প্ৰয়োগ কৰা হৈছে।

সে উ জী	সে উ জী	সে উ জী	অ' – –
সে উ জী	ধ ৰ ণী	ধু নী	য়া – –

কিন্তু পিছৰফালে 'সোণোৱালী শস্যৰ পথাৰ কোলাত শোভে' আদি অংশটোত ছন্দ পৰিবৰ্তন কৰি চতুৰ্মাত্ৰিক ছন্দ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে।

সো ণো ৱা লী	শ – স্য ৰ	প থা ৰ কো	লা ত শো ভে	আদি

গীতটিৰ শেষৰফালে কিন্তু আকৌ ত্ৰিমাত্ৰিক ছন্দৰ দাদ্ ৰা তাললৈ উলটি অ[illegible] হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভালেমান গীতৰ মাজত চলি থকা ছন্দৰ তাল বন্ধ কৰি গীতৰ দুই [illegible]কি

কথা তাল নোহোৱাকৈ অলপ টানি টানি গাই, পুনৰ ছন্দ-বদ্ধ তাললৈ উলটি অহাৰ ৰীতি প্ৰয়োগ কৰা দেখা পাওঁ। 'মোৰে জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ' গীতটিৰ মাজৰ এটি কলি— 'পুৱতি নিয়ৰে সানে চৰণতে শুকুলা মুকুতা ৰেণু' আদি তালত গোৱা নহয়। তাৰ পিছত 'শ্যামল গাতে কোনে চন্দন পিন্ধালে'— এইখিনি কথাৰ পৰাহে পুনৰ তাল আৰম্ভ হয়।

ভাব আৰু ভাষাৰ সহজ-সৰল আৰু সাৱলীল গতি লিৰিক্ বা গীতি-কবিতাৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য বুলি গণ্য কৰা হয়। পোনপটীয়া আবেদন, আন্তৰিকতাপূৰ্ণ অনুভূতি, অৱয়ৱৰ স্বল্পতা আৰু সংগীত-মাধুৰ্য আদি গুণ গীতি-কবিতাৰ বাবে বিশেষভাৱে প্ৰয়োজন। গীতত সেইবাবে যুক্তাক্ষৰ থকা শব্দ সৰহকৈ নথকাটোৱেই স্বাভাৱিক।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰথম জীৱনৰ গীতসমূহত যুক্তাক্ষৰৰ ব্যৱহাৰ নিচেই সামান্য। পৰৱৰ্তী কালৰ ৰচনাত কিছু গীতত যুক্তাক্ষৰ প্ৰয়োগ কৰা দেখা পাওঁ ঃ

শিল্পী অ' মোৰ, কবি অ' মোৰ
জাগ অ' জনৰঞ্জন—
তোৰ চকুত জ্বলে বিশ্ব পূজাৰ অৰুণ ৰঙা অঞ্জন।।

আন এটা ৰচনাত আছে—

মোৰ ছন্দ মৃদু মন্দ
তাত কুৰুবক কুন্দ ফুলে
তাত নতুন দিনৰ ইন্দ্ৰধনু জ্বলে।

ছন্দৰ দিশটো বাদ দিলেও ধ্বনি-বৈচিত্ৰ্যৰ ফালৰ পৰা দুয়োটা গীতেই অসমীয়া গীতি-কবিতাত আগশাৰীত ঠাই পাব সেই কথা নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি।

গীতিধৰ্মী কবিতাত ছন্দৰ উপৰিও ধ্বনিৰ যে এটা বিশেষ স্থান আছে সেই কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে ভালদৰে উপলব্ধি কৰিব পাৰিছিল। ছন্দ আৰু ধ্বনিৰ অপূৰ্ব সংযোগৰ আন এটি নিদৰ্শন তেওঁৰ বাৰিষাৰ ওপৰত লিখা এই গীতটি—

বাৰিষাৰ বৰষুণ
কিনো কৰ গুণ্ গুণ্
কিনো গাৱ ৰুণ্ ৰুণ্
কি বজাৱ ৰুণ্ জুন্
বাৰিষাৰ বৰষুণ।

অসমৰ থলুৱা তালৰ ভেটিত জ্যোতিপ্ৰসাদে কোনো গীত ৰচনা কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰিলেও বিভিন্ন সত্ৰত প্ৰচলিত তালবোৰৰ বিষয়ে জানিবলৈ আগ্ৰহ কৰিছিল। ১৯৩৩ চনতে বৰদোৱা, নিকামূল, দক্ষিণপাট আদি সত্ৰত প্ৰচলিত বৰ যতি, সৰু যতি, মাজ যতি, ধৰম যতি, দহবাৰী, বৰ বিষম, সৰু বিষম, বৰ আটালি, মগনি আদি ভালেমান তাল শিল্পীগৰাকীয়ে সংগ্ৰহ কৰাৰ কথা জানিবলৈ পোৱা যায়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰথম কালছোৱাৰ গীতিবিলাকৰ বহুততে লোকগীতৰ হুবহু ঠাঁচ দেখিবলৈ পোৱা যায়। কেতবোৰ গীত এনে ধৰণৰ সুৰৰ ওপৰত ভেটি কৰিয়েই ৰচনা কৰা। এনে ক্ষেত্ৰত সুৰ আহিছিল প্ৰথমতে, কথা পিছত। সুৰৰ গতি, ঠাঁচ আৰু ছন্দৰ প্ৰতি লক্ষ্য ৰাখি শব্দ-বাছনি কৰা হৈছিল। কিন্তু পিছৰ কালৰ 'জানো জানো জানো বিফলে নাযায়', 'মোৰ ৰাগ

কৰবীৰে পতা', 'মোৰে ভাৰতৰে' আদি গীতত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুৰ সৃষ্টিৰ দিশত এটি পৰিপূৰ্ণতা দেখা পাওঁ। সুৰ আৰু কথাৰ অপূৰ্ব সমন্বয়ৰ উপৰিও প্ৰকাশ-ভংগীৰ এটি আকৰ্ষণীয় সাৱলীলতা এই গীতবোৰৰ মাজত আছে— যিটো আমি তেওঁৰ প্ৰথম জীৱনৰ বহুতো গীততে দেখিবলৈ নাপাওঁ।

বহুতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতসমূহক সংগীতৰ এটি সুকীয়া পৰ্যায়ত অন্তৰ্ভুক্ত কৰি 'জ্যোতি-সংগীত' আখ্যা দিব খোজে। স্বৰোচ্চাৰণ, স্বৰ-বিন্যাস, পৰিৱেশন পদ্ধতি, তাল মাত্ৰা, ছন্দ আদিৰ স্বকীয় ৰূপ আৰু বৈশিষ্ট্যৰ ভেটিতহে সংগীতৰ এটি ধাৰা— যাক ইংৰাজীত 'মিউজিকেল চিচ্‌টেম' বুলিব পাৰি— গঢ় লৈ উঠে। সেইফালৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে শিল্পীগৰাকীৰ প্ৰাপ্ত আৰু প্ৰচলিত গীতকেইটিৰ সুৰ বা তালৰ ওপৰত ভেটি কৰিয়েই গীতসমূহক সংগীতৰ এটি সুকীয়া ধাৰাত পেলাব পাৰি নে নোৱাৰি সেই কথা নিৰ্ণয় কৰাটো সম্ভৱ নহয়। কিন্তু কথা আৰু সুৰ দুয়োটা দিশৰ পৰাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ অভিনৱত্ব কোনেও নুই কৰিব নোৱাৰে আৰু হয়তো সেইবাবেই বৰ্তমান কালৰ অসমীয়া সুগম বা আধুনিক গীতৰ উৎকৃষ্ট নিদৰ্শন ৰূপে এই গীতবিলাকে সংগীতৰসিক আৰু সুৰকাৰসকলক চিৰকাল প্ৰেৰণা যোগাই থাকিবলৈ সক্ষম হ'ব।

কোৱা বাহুল্য জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ বিষয়ে ভালদৰে আলোচনা কৰাৰ সময় হ'ল। তেওঁৰ জীৱনৰ বিভিন্ন সময়ত লিখা গীতবিলাকক সময় অনুযায়ী গোটা খুৱাই সঠিক সুৰবিলাক বিচাৰি আনি স্বৰলিপি কৰাৰ সময় হ'ল। সুৰৰ বিশেষত্ববোৰ উলিয়াই আনি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ সুৰৰ ধাৰাটো অক্ষুণ্ণ ৰখাৰ প্ৰযত্ন কৰিবৰ হ'ল! এইখিনি কৰিলেহে ৰূপকোঁৱৰৰ প্ৰতি প্ৰকৃত সন্মান দেখুওৱা হ'ব।

"আন যত জীৱনৰ নানা বিভাগৰ
বিদ্বান পণ্ডিত
কৰি আজীৱন
অনুশীলন সংস্কৃতিৰ
শিক্ষা-দীক্ষাৰে গৈ
সাৱটিব পৰা হয় বিশ্ববাসীক;
মই কিন্তু শিল্পী- প্ৰাণে
গাঁৱৰ গণ্ডিতো থাকি
উপজিয়ে হে আহোঁ বিশ্বনাগৰিক।"

— জ্যোতিপ্ৰসাদ ❑

[*সূত্ৰ ঃ 'প্ৰকাশ', ১৯৮১*]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অভিনয় জীৱন

চন্দ্ৰধৰ গোস্বামী

জ্যোতিপ্ৰসাদে অভিনয় কৰা সীমিত কেইটামান চৰিত্ৰৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিলেই বোধকৰো তেখেতৰ অভিনয় জীৱনৰ পূৰ্ণাংগ ৰূপটো আমাৰ আগত সম্পূৰ্ণভাৱে ফুটি নুঠিব। অভিনয়ৰ কাৰণেই নাটকৰ সৃষ্টি আৰু অভিনয় কৰিবলৈ নাটক লাগে। সেয়ে তেখেতৰ নাটককে লৈ তেখেতৰ নাট্য-চেতনা আৰু নাট্য-ভাৱনাকো সামৰি ল'বলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গভীৰ সান্নিধ্য লাভ কৰি মোৰ অনুভূতিৰে যিজন জ্যোতিপ্ৰসাদক মই দেখিছো আৰু বুজিছো সেইজন হ'ল প্ৰতি মুহূৰ্ততে সৃষ্টিশীল মনৰ এজন দ্ৰষ্টা আৰু স্ৰষ্টা পুৰুষ। বিজুলী শক্তি সৰবৰাহ কৰাৰপৰা তাক বন্ধ নকৰালৈকে যেনেকৈ তাৰ তৰংগ-প্ৰবাহ অনবৰত বৈ থাকি শক্তি যোগায়, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনটোৰ ভিতৰতো সৃষ্টিৰ তেনে এটা তৰংগ অহৰহ বৈ থাকে, তেখেতক শক্তি দিয়ে, প্ৰেৰণা দিয়ে, হয় নৱ নৱ সৃষ্টি বিভিন্ন দিশত। সৰুকালৰ পৰাই তেখেতৰ মনে সৃষ্টিৰ প্ৰেৰণা লাভ কৰিছিল আৰু মৃত্যুৰ সময়লৈকে তেখেতে সৃষ্টি কৰি গ'ল এক সমাহিত সৌন্দৰ্যৰ।

১৯০৩ চনটো তেজপুৰ তথা অসমৰ কাৰণে এক স্মৰণীয় বছৰ। এই চনতে জ্যোতিপ্ৰসাদে পৃথিৱীৰ পোহৰলৈ আহে নীহাৰিকাৰ মাজৰপৰা। উৎপতীয়া, চটফটীয়া জ্যোতিপ্ৰসাদ কলা কলাকৈ বাঢ়ি গৈ ১৯১৭ চনত দশম মানৰ ছাত্ৰ তেৰ বছৰীয়া জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰচনা কৰে 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটক। মনে মনে লিখা নাটকখন স্কুললৈ নি তেখেতৰ সহপাঠীসকলৰ লগত বিশেষকৈ শ্ৰীদুলাল চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য, দেশপ্ৰাণ লক্ষ্মীধৰ শৰ্মাৰ নুমলীয়া ভ্ৰাতৃ শ্ৰীগুণাভিৰাম শৰ্মা আদিৰ লগত অৱসৰ সময়ত পিছফালে বহি এই নাটকৰ বিষয়ে আলোচনা কৰে। গুণগুণাই গানবোৰ গাই শুনায়। সেই তেতিয়াৰপৰাই নাটক, নাটকৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি, সংঘাত, ভাবাবেগ আৰু ভাবাবেগ প্ৰকাশ কৰিবলৈ ৰজিতা খোৱা সুন্দৰ শব্দৰে ৰচনা কৰাৰ প্ৰতি তেখেতৰ সৃষ্টিশীল মন নিয়োজিত হয়।

১৯২১ চনত গান্ধীজীৰ অসহযোগ আন্দোলনৰ প্ৰভাৱলৈ আহি প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাৰ বাবে লগা ফৰম্ পূৰণ কৰিবলৈ তেখেত অমান্তি হয়। বহুজনে বহু বুজোৱাত ফৰম্ পূৰণ কৰিলে যদিও প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত নবহিল। লগতে আন কেবাজনৰ সৈতে সেই সময়ৰ আটাইতকৈ মেধাবী ছাত্ৰ গুণাভিৰাম শৰ্মায়ো প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষা নিদিলে। অসহযোগ আন্দোলনত যোগ দিয়া কোমল বয়সৰ ছাত্ৰসকলৰ ভৱিষ্যতে আৰু শিক্ষাৰ বাট বন্ধ হৈ যাব বুলি চিন্তা কৰি আৰু তেনে ছাত্ৰক প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হোৱাৰ সুযোগ দিবলৈকে দেশবন্ধু চিত্তৰঞ্জন দাসে এখনি বিশ্ববিদ্যালয় খোলে— নাম গৌড়ীয় সৰ্ববিদ্যা আয়তন। মদনমোহন মালব্যৰ

কাশী হিন্দু বিশ্ববিদ্যালয়ে ইয়াৰপৰা উত্তীৰ্ণ হোৱা ছাত্ৰসকলক উচ্চ শিক্ষা লাভ কৰিবলৈ সুবিধা দিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে উক্ত গৌড়ীয় সৰ্ববিদ্যা আয়তনৰপৰা প্ৰৱেশিকাত উত্তীৰ্ণ হ'ল কিন্তু মহাবিদ্যালয়ত পঢ়িবলৈ নগ'ল।

অৰ্থৰ ক্ষেত্ৰত নিশ্চিন্ত, হাতত অফুৰন্ত সময়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিশীল মনটোৱে বিচাৰিলে এটি ক্ষেত্ৰ য'ত থাকি তেওঁৰ মনত ফুলি থকা নানা বৰ্ণৰ, গন্ধৰ ফুলবোৰ বাস্তৱত ফুলাই তুলিব পাৰিব। আশ্ৰয় ল'লে বাণ ৰংগমঞ্চৰ মাজত, যাৰ আজিৰ নাম বাণ থিয়েটাৰ।

সেই সময়ৰ তেজপুৰ। উত্তৰ কাষত মানুহ বলি দিয়া পৰ্বত, মাইথান, অগ্নিগড়, পৰ্বত-নৈ। বৈ গৈছে মহাবাহু ব্ৰহ্মপুত্ৰ বাণে সজা উষাৰ কাৰেঙৰ, উষাৰ ধেমালিৰ, প্ৰেমৰ মিলনৰ স্মৃতি বুকুত লৈ। খৰালি লুইতৰ ধক ধকাই থকা বালিৰ মাজে মাজে ওফন্দি উঠে একো একোটা চৰ য'ত গজে ঝাও গছ, ফুলি থাকে কঁহুৱা ফুল। হাবি বাঁহনিৰে ভৰা, শাপ বাঘৰ অবাধ বিচৰণ-ভূত-দ'ত আৰু বুঢ়া ডাঙৰীয়াৰ ভয় লৈ বাস কৰিছিল কেইঘৰমান অসমীয়া মানুহ। তিনি-চাৰিহাজাৰামান মানুহৰ বসতিৰ চহৰখনত বেছি ভাগেই আছিল বংগদেশৰপৰা অহা উকিল, ডাক্তৰ, শিক্ষক, কৰ্মচাৰী, কেৰাণী, বিহাৰৰ পৰা অহা চাপ্ৰাচী, চিপাহী আৰু ৰাজস্থানৰ পৰা অহা মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ী লোকসকল। চহৰৰ মাজ-মজিয়াৰ ভাল মাটিখিনি এই উকিল, ডাক্তৰ ব্যৱসায়ীসকলে বিঘাই আঠ-দহ টকাত কিনি লৈ তেখেতসকলৰ ৰাজত্ব আৰম্ভ কৰে এক উচ্চাত্মিকা ভাব লৈ অসমীয়াক পুতৌৰ চকুৰে চাই। মধ্য অসমীয়া স্কুলত অসমীয়া ল'ৰাই পঢ়িব লাগিছিল— "রাত পোহাইল, পাখীরা জাগিল।" এই অৱস্থাত জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু দুলালচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য আদিয়ে পঢ়িব লগা হৈছিল আৰ-তাৰ ঘৰত বহু অসমীয়া ছোৱালী প্ৰাথমিক স্কুলত। মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীসকলক তেতিয়াৰ অসমীয়াই মাতিছিল কেঞা বাবু বুলি আৰু তেওঁলোকৰ দোকানক বুলিছিল কেঞা গোলা। ব্যৱসায় নকৰা আৰু নজনা খেতিসৰ্বস্ব অসমীয়াই ধান বেচি পোৱা ৰাহি ধনখিনি জমা থৈছিল এই কেঞা গোলাত। তাকে মূলধন কৰি লৈ এখেতসকলে অসমৰ বুকুতে বেহা-মেলি হ'ল লাখপতি। বৰগোলা আছিল ব্যৱসায়ী মহলৰ মুকুট-মণি। অসমীয়াসকলৰো বহুতেই এই বৰগোলাৰ বৰ গাদীত বহি নিজকে কৃতাৰ্থ মানিছিল। কঠোৰ সংৰক্ষণশীল আছিল সমাজ ব্যৱস্থা। অসমৰ বহল আৰু সমতামুখী সমাজৰ মাজলৈ নানা নিয়মৰ কঠোৰতা আহি পৰিল সেই সময়ৰ বঙালী সমাজৰ নিয়ম-কানুন ৰীতি-নীতি অনুসৰণ কৰাৰ ফলত। তেখেতসকলে বিহু গীত বিহু নাচ অশ্লীল বুলিছিল, অসমীয়া জতুৱা গীত-মাত সভ্য সমাজৰ নহয় বুলিছিল। গতিকে সেই সময়ৰ উচ্চ শ্ৰেণীৰ অসমীয়া সমাজে বিহু গীত, বিহু নাচক সমাজৰ পৰা বহিষ্কাৰেই কৰা নাছিল, অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ধাৰক, বাহক আৰু চৰ্চাৰ কলিজা স্বৰূপ গাঁওবোৰৰ পথাৰত, কলাবাৰীৰ কামদেৱানত মৰা বিহু চাবলৈ যোৱাটোও পাপ বুলি ভাবি সততে তাৰপৰা আঁতৰত আছিল। স্বাধীন অসমীয়া ইংৰাজৰ তললৈ অহাৰ পিছত ইংৰাজসকলে অসমীয়া সংস্কৃতিৰ গাত হাত দিয়া নাছিল, উচ্চ মাৰ্গৰ বুলি ভবা সেই সময়ৰ বঙালীসকলে অসমৰ বুকুত বংগ সংস্কৃতি প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰি অসমৰ সংস্কৃতিৰ টেঁটুত চেপি ধৰিছিল। এনে এটা অৱস্থাৰ মাজত অভিনয় কৰা কথাটো দূৰৰে কথা, গান গোৱাটোও অপৰাধৰ কথা বা চৰিত্ৰহীনতাৰ কথা হৈ পৰিছিল। পুতেকে প্ৰকাশ্যে মাকৰ নাম উচ্চাৰণ কৰিলে নিৰ্ঘাট বৌ বৌ নৰক-বাস। যি দুই-চাৰিজনে মনে মনে গানৰ চৰ্চা কৰিছিল তেওঁলোকে বৰ্ডিং ঘাটৰ পাহাৰৰ তলত লুইতৰ বুকুত থকা শিলত বহি গাইছিল।

তেজপুৰৰ বুকুত অসমীয়াই নিজকে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ এখন তয়া-ময়া যুঁজ দিব লগা হৈছিল যাৰ ইতিহাস দাঙি ধৰাৰ স্থল আজিৰ প্ৰবন্ধটিত নাই। কিন্তু এই আত্ম-প্ৰতিষ্ঠাৰ যুঁজৰ ফলস্বৰূপেই 'অসমীয়া ভাষা উন্নতি সাধিনী সভা'ৰ তেজপুৰ শাখাই তেজপুৰৰ পূব চুকত এটি নামঘৰ সাজে আৰু পিছত তাতে এটি মঞ্চ স্থাপন কৰে যাৰ নাম দিলে বাণ ৰংগমঞ্চ। ইয়াৰ গুৰি ধৰিলে স্বৰ্গীয় হেমচন্দ্ৰ গোস্বামী, স্বৰ্গীয় ৰাধানাথ ফুকন, স্বৰ্গীয় কৃষ্ণচন্দ্ৰ চৌধুৰী, স্বৰ্গীয় জয়দেব শৰ্মা, স্বৰ্গীয় ৰাম ৰতন চৌধাৰী, স্বৰ্গীয় ভবানীচৰণ ভট্টাচাৰ্য, স্বৰ্গীয় বেণুধৰ ৰাজখোৱা, স্বৰ্গীয় চন্দ্ৰ হংস দাস আদি বহু কৃতী আৰু গুণীলোকে। স্বৰ্গীয় বেণুধৰ ৰাজখোৱাদেৱে এই নামঘৰতেই মংগলদৈৰ বেগামুখীৰ ভাওনা আনি প্ৰথমবাৰৰ বাবে অসমৰ নিজস্ব ধাৰাৰ নাট আৰু অভিনয়ৰ প্ৰদৰ্শন কৰোৱায়।

সেই সময়ৰ বাণ-ৰংগমঞ্চৰ শিল্পী, কৰ্মীসকল আহে, পৰ্বতীয়া, বামুণ গাঁও আদিৰপৰা। সাপ-বাঘৰ ভয়ত হাতত দা, যাঠি, লাঠি, জোঁৰ, লেম্প লৈ হাবিৰ মাজে মাজে থকা সৰু সৰু বাটবোৰৰে লাঠিৰে মাটি কোবাই কোবাই কেবাজনো গোট খাই দল বান্ধি আখৰালৈ আহে। অভিনয়লৈ আহে গৰুৰ গাড়ীৰে। বেলিৰ পোহৰ গুলালে ঘৰলৈ ওভতে।

মাটি তেলেৰে কৰা পোহৰৰ পিছত গেছ লাইট আৰু ১৯২২ চনৰ পূজাৰ আগে আগে বিজুলী বন্তিৰ পোহৰ আহে বাণ ৰংগমঞ্চলৈ।

জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈশোৰ আৰু যৌবনৰ বহু সময় এই বাণ ৰংগমঞ্চৰ কোলাতে কটালে। সৰু কালৰ পৰা কৈশোৰলৈকে তেখেত কেনে এটা পৰিৱেশত ডাঙৰ হ'ল আৰু ডাঙৰ হৈ জনা-বুজা হোৱাৰ লগে লগে অসমীয়া সংস্কৃতিক থাপনাত থাপিবলৈ, তাৰ শ্ৰীবৃদ্ধি কৰি প্ৰসাৰ কৰিবলৈ তেখেতৰ মন কেনেভাৱে প্ৰভাৱান্বিত হ'ল তাৰ আঁতডাল ধৰিবলৈ সুবিধা হ'ব বুলি ভাবিয়েই সেই যুগৰ ছবিখনৰ এটা অংশ দাঙি ধৰিলো।

ৰোমান নাট্যশালাৰ অৱনতিৰ পিছত যেনেকৈ ইউৰোপত বহু শ বছৰ ধৰি নাট্যকলাৰ চৰ্চা হোৱা নাছিল সেইদৰে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ পিছতো বহুকাল অসমত নাটক তেনেকৈ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। বৰ্তমান অসমত যি নাট্য-আন্দোলন গঢ়ি উঠিছে তাৰ মূলতে আছে কলিকতাৰ গুৰিৰ নাট্য-চিন্তাৰ প্ৰভাৱ। সেই সময়ত যিসকল অসমীয়া ছাত্ৰই কলিকতাত পঢ়িছিল সেইসকলৰ বহুতেই তাত অভিনয় চাই আহি অসমতো তেনে অভিনয় কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে অস্থায়ী মঞ্চত। লাহে লাহে ই গা কৰি উঠে আৰু অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত স্থায়ী মঞ্চ গঢ়ি উঠে।

১৮৯৮ চনত তেজপুৰত অসমীয়া আৰু বঙালী মিলি 'অবৈতনিক নাট্য-সমাজ' নামেৰে এটি মঞ্চ আৰু প্ৰেক্ষাগৃহ সাজে। তাৰ পিছতহে হ'ল অসমীয়া ভাষীৰ নিজস্ব বাণ ৰংগমঞ্চ। তেতিয়াৰপৰা বহু পিছলৈকে বহু বঙালী নাটক আৰু গীত অসমীয়ালৈ অনুবাদ কৰি বঙালী সুৰতে গান গাই অভিনয় কৰা হৈছিল। বঙালী নাটক ৰচিত হৈছিল শ্বেইক্সপীয়েৰৰ অনুকৰণত। অসমতো সেই সময়ত যিকেইখন অসমীয়া নাটক ৰচনা হৈছিল তাতো শ্বেইক্সপীয়েৰৰ প্ৰভাৱ পৰিছিল। কলিকতাত যি ধৰণে অভিনয় কৰিছিল সেই ধৰণ বা ঢং অসমৰ অভিনয়তো প্ৰকাশ পাইছিল। প্ৰথম যুগৰ অভিনয়ৰ ঢং আছিল declaim কৰা অৰ্থাৎ হাত-ভৰি জোঁকাৰি চিঞৰি বক্তৃতা দিয়াৰ দৰে। তাৰ পিছত আহিল সুৰত বচন গোৱা। পাদ-প্ৰদীপৰ সন্মুখত থিয় দি একেৰাহে চৰিত্ৰই নিজৰ নিজৰ বচন সুৰত মাতি যায়। যাৰ কণ্ঠ যিমান মিঠা আৰু দীঘল

উশাহৰে একেবাহে বহুখিনি কথা সুৰত কৈ যাব পাৰে তেওঁ সিমান ডাঙৰ অভিনেতা হয়। পিছলৈ চৰিত্ৰৰ চলন, চকু আদিৰ কাম আহিল যদিও অভিনয় melodramatic আছিল। তাৰ পিছতহে অভিনয়-ধাৰাই স্বাভাৱিকতাৰ পিনে খোজ লয়। কলিকতাৰ স্বৰ্গীয় গিৰীশ ঘোষৰপৰা আৰম্ভ কৰি স্বৰ্গীয় শিশিৰ ভাদুৰীলৈকে যেনে ধৰণৰে অভিনয়-ধাৰাৰ পৰিবৰ্তন হৈছিল ইয়াতো তেনে ধৰণেৰেই হৈছিল। সাজ-পোছাক আদিও আছিল কলিকতাৰ আৰ্হিত তাৰপৰা অনা। কলিকতা-ঢাকাৰ চিত্ৰকৰৰ হতুৱাই আঁকাই আনিছিল দৃশ্যপট। আনকি শংকৰী কলাকৃষ্টিৰ ধাৰক-বাহক অসমৰ সত্ৰসমূহৰ কেবাখনতো বংগদেশৰ যাত্ৰাই ঠাই কৰি লৈ আমাৰ সংস্কৃতিক বিজতৰীয়া কৰি তুলিব খুজিছিল।

বাণ ৰংগমঞ্চৰ দৃশ্যপটবোৰো ঢাকাৰ চিত্ৰকৰৰ হতুৱাই ঢাকাৰ পৰা আঁকাই অনা হৈছিল। সেইবোৰত বংগদেশৰ ছাঁ, সেই সময়ৰ তেওঁলোকৰ ঠাঁচ। গাঁৱৰ দৃশ্যপটত আঁকা আছিল বংগদেশৰ গাঁৱৰ ধনুভিৰীয়া চালৰ ঘৰ, তেওঁলোকৰ গাঁৱৰ আলিবাট, খেজুৰি গছত তাৰিৰ কলহ, তাৰ ওচৰতে এটা কাউৰী, 'ড্ৰপ চিন'খন ঢাকাত আঁকাই দান দিছিল বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ পিতৃ ৰায় গোপালচন্দ্ৰ ৰাভা বাহাদুৰদেৱে। প্ৰথম মহাযুদ্ধত বিজয়ী ইংৰাজ সেনাৰ বিজয়ৰ এটি দৃশ্য। সন্মুখত কামান, হাতত বন্দুক লৈ থিয় দি আছে ইংৰাজ সৈন্য আৰু কামাণ্ডাৰ। মুখত বিজয়ৰ গৰ্ব আৰু ঔদ্ধত্য।

বাণ ৰংগমঞ্চৰ কোলাৰ সন্তান জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিদ্ৰোহী মনে এই বিজতৰীয়া পৰিৱেশৰ বিৰুদ্ধে বিদ্ৰোহ কৰি উঠিল। তেওঁৰ নাট্য-ভাবনাত ৰূপ ল'লে অসমৰ লুইতৰ, হাবি-বননিৰ, অসমৰ পৰ্বতৰ ৰূপ থকা দৃশ্যপটেৰে বাণ ৰংগমঞ্চক সজাই তোলাৰ তীব্ৰ বাসনাই। ১৯২৪ চনত বিখ্যাত চিত্ৰকৰ পিয়াৰীমোহন চৌধুৰীক মাতিলে এই নৱৰূপত বাণ থিয়েটাৰক ৰূপ দিবলৈ। আৰম্ভ হ'ল তেখেতৰ নাট্য-ভাবনাৰ যাত্ৰা। দিনে-নিশাই বাণ ৰংগমঞ্চত চৌধুৰীদেৱৰ লগত খাটি দিলে এক নৱৰূপ। 'ড্ৰপচিন'ৰ গাত জিলিকি উঠিল বিশাল ব্ৰহ্মপুত্ৰৰ বুকুৰ উমানন্দ; দৃশ্যপট, উইংচ আদিলৈ আহিল অসমৰ গছ-লতা, বননি। পৰ্বতৰ সৃষ্টি হ'ল, কটা চিনৰ সহায়েৰে সৃষ্টি কৰিলে অসমৰ গহীন বন। ইয়াৰ লগতে ১৯৩০ কি ১৯৩১ চনত ইন্দ্ৰেশ্বৰ বৰঠাকুৰদেৱে নিজ হাতে আঁকি দিলে অসমীয়া গাঁৱৰ এখন দৃশ্যপট। মাজত এটি অসমীয়া ঘৰ— যাৰ বাঁহৰ খুটাৰ গাত আমাৰ অভ্যাস মতে তামোল খাই অতিৰিক্ত চুণখিনি বেৰ-খুটাত সানি হাত পৰিষ্কাৰ কৰাৰ অভ্যাসৰ চিন স্বৰূপ চুণৰ দাগ। মঞ্চৰ এই নৱৰূপ দানৰ মাজেদি পাওঁ তেখেতৰ নাট্য-ভাবনাৰ প্ৰথম আভাস।

জ্যোতিপ্ৰসাদে দ্বিতীয় বিদ্ৰোহ আৰম্ভ কৰে 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকৰ যোগেদি। এই নাটকখন যদিও তেখেতে নৱম-দশম শ্ৰেণীত পঢ়োতেই লিখা, তথাপি বাণ থিয়েটাৰৰ লগত জড়িত হৈ পৰাৰ পিছত ইয়াত হোৱা নাটক আৰু অভিনয়ৰপৰা পোৱা অভিজ্ঞতাৰে তেখেতে নাটকখনত পুনৰ হাত বুলাই আজিৰ পোৱা ৰূপলৈ আনে।

আগতে কৈ আহিছো যে সেই সময়ত হয় বঙালী গানৰ অক্ষম অসমীয়া অনুবাদ নহয় তেনে ধৰণৰ অসমীয়া গীত ৰচনা কৰি বঙালী গানৰ সুৰত গোৱা হৈছিল। অৱশ্যে প্ৰখ্যাত সংগীত-বিশাৰদ লক্ষ্মীৰাম বৰুৱাদেৱে তেজপুৰত শাস্ত্ৰীয় সংগীতৰ চৰ্চা আৰম্ভ কৰে। পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱা, পদ্মধৰ চলিহা আদিসকলে বহু অসমীয়া গীত ৰচনা কৰি তেখেতক দিছিল

আৰু সেইবোৰত তেখেতে সুৰ দিছিল। সেই গীতবোৰ তেখেতৰ সংগীত-কোষ গ্ৰন্থ আদিত সন্নিবিষ্ট কৰি প্ৰকাশ কৰিছিল। বহু অসমীয়া নাটকৰ জন্ম হৈছিল যদিও বঙালী নাটকৰ প্ৰীতি কমা নাছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনলৈ এটা কথা আহিবলৈ ধৰিলে। আমাৰ নিজস্ব একো গীত, সুৰ নাইনে যি গীত আৰু সুৰ শুনি আমাৰ মনে কৈ উঠিব এইটো মোৰেই, ই মোৰ অন্তৰৰ মণিকোঠাত সোমাই আছে, ই মোৰ নিজস্ব, মোৰ বৈশিষ্ট্য থকা আৰু ইয়াৰেই মোক অসমীয়া বুলি চিনি পাম, চিনাকি দিব পাৰিম? আমাৰ জিভাৰ জুতি লগা খাৰকণ, টেঙা জোলকণে যেনেকৈ আমাৰ ভোজনলৈ তৃপ্তি আনে তেনেকৈ আমাৰ মনলৈ কিহে তৃপ্তি আনিব? এই স্বকীয় বৈশিষ্ট্য বিচাৰি, নিজৰ সমলেৰে মনৰ আনন্দৰ বস্তু বিচাৰি তেখেতে মন দিলে অসমৰ জন-সংস্কৃতিলৈ। তাৰ মাজতে তেখেতৰ সৃষ্টিকামী, দ্ৰষ্টা, বিদ্ৰোহী মনে পালে মুকুটাৰ সন্ধান। সৃষ্টি কৰিলে অসমীয়া নিজস্ব সংগীতৰ নতুন যুগ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকৰ মাজেদি। অসমীয়া সুৰে লাভ কৰিলে তাৰ নিজস্ব মৰ্যাদা। সেই সময়ত সংগীত আৰু নাটক অভিন্ন আছিল। নাটকৰ এক প্ৰধান অংগ সংগীত। সেয়ে এই নাটকৰ মাজেদিয়েই তেখেতে সৃষ্টি কৰিলে সংগীতৰ এই নৱযুগ।

'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকখন নাটক হিচাপে কিমান সফল তাৰ আলোচনালৈ নগৈ ক'ব খোজো যে এই নাটকখনে সেই সময়ৰ গতানুগতিক নাটকৰ টেক্‌নিক বা আংগিকৰ পৰা আঁতৰি আহি এক নতুন আংগিকৰ ৰূপ দিবলৈ চেষ্টা কৰিছে। আংগিকৰ ফালৰ পৰা বিচাৰ কৰি চালে পাওঁ ই শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ নাটকৰ আংগিকৰ দৰে আৰু সেয়ে মই ভাবো এইখন নাটকেই এখন অসমীয়া নিজস্ব আংগিকৰ সূচনা কৰা নাটক। এই নাটকৰ মাজেদি তেখেতৰ যি নাট্য-চিন্তাৰ পৰিচয় পাওঁ তাৰ লগতে আৰু এটা মন কৰিবলগীয়া বস্তু হ'ল সৌন্দৰ্যসৃষ্টিৰ প্ৰয়াস। শস্যৰ আৱিষ্কাৰৰ পিছত মানুহৰ নিশ্চিন্ত মনে আৰু অৱসৰৰ সময়ে তাৰ পৃথিৱীখনৰ চাৰিওফালে চাবলৈ সুযোগ দিয়াৰ লগে লগে তাৰ চকুত ধৰা পৰিছিল পৃথিৱীৰ বিনন্দীয়া সৌন্দৰ্য। মনলৈ প্ৰশ্ন আহিছিল কোনে সৃজিলে এই পৃথিৱী, এই মহতী সৌন্দৰ্য! সেই দিন ধৰি বেদান্তৰ যুগলৈকে মানুহে এই প্ৰশ্নৰ উত্তৰ বিচাৰি ফুৰিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কোমল মনতো উদয় হৈছিল এই প্ৰশ্ন। প্ৰকৃতি-বালিকা সৰলা উষাৰ মুখেদিয়েই তেখেতে সুধিছে, "কোনে গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰে শৰাই—" এই 'কোন'টো বাদ দি গীতটো গালে অকল গীতৰ অৰ্থই হেৰাই নাযায়, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনটোৰো এডোখৰ কাটি পেলোৱা হয়।

এই নাটকত তেখেতে প্ৰথমে অভিনয় কৰে ১৯২৪ চনত সপোন কুঁৱৰীৰ চৰিত্ৰটি। এতিয়াও ফটফটীয়াকৈ মনত আছে লাহি ককালৰ, ক্ষীণ, চাপৰ, ধুনীয়া ল'ৰা এজন, পাতল আকাশী বৰণৰ ভৰিলৈকে ওলমি পৰা কোচ দিয়া আজিকালিৰ মেক্সিৰ দৰে এটা চোলা, কিলাকুটিলৈকে বৈ পৰা হাতত ফ্ৰিল লগোৱা, পিঠিত সেই ৰঙৰে দুখন পাখি—সপোন-কুঁৱৰী ৰূপে মঞ্চৰ স্কাইৰ ওপৰত চকৰি বান্ধি দি ফুল-লতাৰে সজোৱা এখন দোলনাৰে লাহে লাহে নামি আহিছে। যেন আকাশৰ পৰা পৃথিৱীলৈ নামি আহিছে। সেই সময়ৰ দৰ্শকৰ কাৰণে ই যেনেকৈ আচৰিত আছিল তেনেকৈ আছিল গভীৰ আনন্দদায়ক। সপোন কুঁৱৰী উষাৰ শোৱনি-কোঠাত নামি শুই থকা উষাৰ সোণৰ পালেঙৰ চাৰিওকাষে ঘূৰি ঘূৰি নাচি গাই আকৌ সেইদৰেই উৰি গৈ

নোহোৱা হ'ল। সেই সময়ত প্ৰচলিত আছিল খেমতা নাচ আৰু বাঈজী নাচৰ সংমিশ্ৰণত সৃষ্টি হোৱা এক খিচিৰি নাচ, যিটোক ব্যংগ কৰি তাহানি 'বাঁহী'ত নাম দিছিল 'ঢেকী' নাচ। ঘাগ্ৰা পিন্ধি হাতত ৰঙীণ কমাল বান্ধি লৈ উইংচৰ দুয়ো কাষৰ পৰা নাচনী ল'ৰাবোৰ (তেওঁলোকক চুক্ৰিও বুলিছিল) ওলাই আহে। নাচৰ মাত্ৰা আছিল ১-২-৩-৪/১-২-৩-৪। লগতে গান। এই নাচনীহঁতে গোৱা গানৰ দুটা লাইন মনত আছে। যেনে ঃ "তেওঁনো কিয় মোৰ ফালে ঘূৰি ঘূৰি চাই যায়... ভাবিছিলো মালা গাঁথি পিন্ধাম বুলি যাক... অভাগীয়ে ৰ'লো আজি কৰ্মদোষে ভাৰ...।" কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে সপোন কুঁৱৰীৰ নাচৰ মাজত আনিলে অসমীয়া নৃত্যৰ লয়লাস, হাত আৰু গাৰ ভংগিমা, অসমীয়া তান। আকৌ আনিলে এক নতুনত্ব; দৰ্শকৰ ৰুচিৰ পৰিৱৰ্তনত সহায় কৰিলে। এইবাৰ মঞ্চস্থ কৰোতে চিত্ৰলেখাৰ ভাও লৈছিল প্ৰফুল্লচন্দ্ৰ বৰুৱাদেৱে। ('ফুলো ফুলিলে, জোনায়ে হাঁহিলে, বাঁহীয়ে ধৰিলে তান' গীতেৰে বোধহয় প্ৰথম অসমীয়া গ্ৰামোফোন কোম্পানীত ৰেকৰ্ডিং কৰোতা)। ইয়াৰ পিছৰ বাৰৰ অভিনয়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ হৈছিল চিত্ৰলেখা। তেখেতে নচা চিত্ৰলেখাৰ নৃত্যৰ মাজেদি সৃষ্টি কৰিছিল অসমৰ পৰ্বত-ভৈয়ামত সিঁচৰতি হৈ থকা নানা জন-নৃত্যৰ নানা ভংগিমা, লয়লাস, চলন-বুলন, তাল-মানৰ এক অপূৰ্ব সমন্বয়েৰে এক নতুন সৃষ্টি। তেখেতৰ নৃত্যৰ পৰিকল্পনাৰ ভাবনাৰ মাজতে ৰূপ লৈছিল তেখেতৰ 'জয়মতী' কথাছবিৰ পুৰুষৰ নৃত্যৰ। নাৰীৰ অন্তৰৰ সুন্দৰতম কামনা-বাসনা জগাই তুলিবলৈ নাৰীৰ প্ৰতীক সেউতীৰ চাৰিওফালে ঘূৰি ঘূৰি নৃত্য কৰি নাৰীৰ ওচৰত পুৰুষৰ অন্তৰৰ নৈবেদ্য সজাই দিছে।

তেজপুৰৰ পৰা গৈ গুৱাহাটীত থকা সময়তো বাণ ৰংগমঞ্চক তেখেতে পাহৰিব পৰা নাছিল। পাহৰিব পৰা নাছিল বিলাতত থকা সময়ছোৱাৰ মাজতো। নানা দিহা-পৰামৰ্শৰে বিলাতৰ পৰা দিয়া চাৰিখন চিঠি দুলালচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যদেৱৰ হাতত আছিল। আজি দুবছৰমানৰ আগতে নাট্যকাৰ প্ৰফুল্ল বৰাই তেখেতৰ পৰা লৈ গৈছিল। বৰাক সংযোগ কৰিব নোৱাৰাত সেই চিঠিৰ বিষয়-বস্তু এই প্ৰবন্ধত দিব পৰা নহ'ল। বাণ ৰংগ-মঞ্চক তেখেতে জীৱনৰ শেষ মুহূৰ্তলৈকে পাহৰিব পৰা নাছিল এই কাৰণেই যে এই মঞ্চৰ কোলাতে বহি চিৰ-সংগ্ৰামী চিৰ-বিদ্ৰোহী জ্যোতিপ্ৰসাদে সংগ্ৰাম আৰম্ভ কৰে সেই কোমল বয়সতে— অকণমান ফুল-কুমলীয়া তনুৰ ভিতৰত লুকাই থকা দুৰ্জেয় আৰু অজেয় মনটো লৈ। ১৯২৫ চনত বাণ ৰংগমঞ্চৰ সম্পাদকলৈ লিখা এখন দুপতীয়া চিঠি মোৰ হাতত আছিল। তাৰে পিছৰ পাতটো জহি গ'ল। প্ৰথম পাতটো তুলি দিলো ঃ

Gauhati
Gauhati Upper Ghat

The New Press
Gauhati : Assam
24 – 25
(মাহটোৰ নাম নাই — লেখক)

Sir,

আপোনাৰ মোলৈ আৰু প্ৰফুল্ললৈ দিয়া চিঠি পাইছো। আবন, বুলা, আবেবৰ পাৰ্ট পাইছো। hand bill ইত্যাদিবোৰ পোৱা নাই।

মোৰ শক্তিমতে আবনৰ পাৰ্ট successful কৰিবলৈ যত্ন নিশ্চয় কৰিম। প্ৰসন্নই আবেৰ গ্ৰহণ কৰিছে। কিন্তু প্ৰফুল্লই বুলাৰ পাৰ্ট ওভোতাই দিছে। কোনোমতেই নলয়। জয়মতীৰ পাৰ্ট অৱশ্যে লৈছে। বুলাৰ পাৰ্টটো স্বৰ্গীয় উত্তম দাস হাকিমৰ পুতেক তেজপুৰত আছিল, শ্ৰীযুত

প্ৰবোধচন্দ্ৰ দাসক মই দিছো। তেওঁৰ তেজপুৰৰ ষ্টেজত part দিবলৈ বৰ আগ্ৰহ। সেই কাৰণে মই তেওঁক সেই পাৰ্টটো দিলো। তেওঁ লৈছে। আগেয়ে তেওঁ বুলাৰ পাৰ্ট কৰিছে। এই বিষয়ে আপোনালোকে বিশেষ চিন্তা নকৰিব। এইবাৰ ইয়াৰ পৰা বহুতো ল'ৰা যাবলৈ ওলাইছে। শ্ৰীযুত লক্ষ্মীনাথ দাস, এম. এছ. চি যাব, কামাখ্যা ঠাকুৰ, জয়মল বৰুৱা, নগেন বৰুৱা, ৰত্নেশ্বৰ বৰদলৈকে আদি কৰি বহুতো ল'ৰা যাব। তেওঁলোকৰ আমাৰ ষ্টেজৰ সৈতে সম্বন্ধ পতাৰ ইচ্ছা। প্ৰবোধ দাসো এইসকলৰ ভিতৰত...। (প্ৰফুল্ল — প্ৰফুল্ল বৰুৱা, প্ৰসন্ন— প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী)

এই চিঠিৰ পৰা জানিব পাৰি সেই সময়ত বাণ ৰংগমঞ্চক তেজপুৰৰ বাহিৰৰ শিল্পীসকলে কিমান আপোন কৰি লৈছিল। ১৯২৫ চনৰ পূজাত জ্যোতিপ্ৰসাদে আবনৰ চৰিত্ৰ (নাটক 'মিছৰ কুমাৰী') ৰূপায়িত কৰা মনত আছে কাৰণ সেই সময়ত মই আৰু স্বৰ্গীয় ফণী শৰ্মা মহিলা গেলেৰীৰ গাৰ্ড আছিলো। তেখেতৰ অভিনয়ৰ বৈশিষ্ট্য সেই সময়ত বুজা নাছিলো। পিছত যেতিয়া ১৯৩২ চনৰ পৰা মোৰ অভিনয় জীৱন আৰম্ভ হয় আৰু অভিনয়ৰ বিষয়ে সম্যক জ্ঞান লাভ কৰো তেতিয়া মনত সোমাই থকা তেখেতে ৰূপায়িত কৰা আবনৰ চৰিত্ৰৰ কথা ভাবো তেতিয়া ধৰিব পাৰো যে তেখেতৰ ৰূপায়ণ-পদ্ধতি সেই সময়ৰ প্ৰচলিত অভিনয়-পদ্ধতিৰ বা ধাৰাৰ পৰা বহুখিনি বেলেগ আছিল। আগতে কৈ অহাৰ দৰে declaim কৰা ধৰণৰ— লগতে কণ্ঠত কম্পন, বুঢ়া হ'লে আৰু বেছি কম্পন আদি আছিল অভিনয়ৰ পদ্ধতি। দেখা পাওঁ যে তেখেত এই পদ্ধতিৰ পৰা আঁতৰিয়েই অহা নহয়, স্বাভাৱিক অভিনয়ৰ বাটতো খোজ দিছে। বাণ ৰংগমঞ্চৰ অভিয়নৰ ক্ষেত্ৰত এই দিশৰ বাটকাটোতা জ্যোতিপ্ৰসাদ।

ইয়াৰ পিছত মনত থকা তেখেতৰ অভিনয় হ'ল 'শ্বাহজাহান' নাটকৰ শ্বাহজাহান চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ন। এই চৰিত্ৰ কেইবাগৰাকী কৃতী অগ্ৰজ অভিনেতাই ৰূপায়িত কৰি যোৱাতো (যিসকলে আবনৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অভিনয়-ধাৰা লক্ষ্য কৰিছিল তেখেতসকলেই, কম বয়সৰ হ'লেও) জ্যোতিপ্ৰসাদৰ হতুৱাই এই চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰাই চাব খুজিলে। এই চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰোতে অগ্ৰজসকলৰ অভিনয়ৰ প্ৰভাৱ তেখেতৰ গাত কিছু পৰিছিল। কিন্তু তেখেতৰ বৈশিষ্ট্য হ'ল বচন-ভংগিত অস্বাভাৱিক কম্পনৰ পৰা আঁতৰি স্বাভাৱিকভাৱে বচন গোৱা আৰু তাৰ মাজেদি আবেগ সৃষ্টি কৰাত আৰু বিশেষকৈ চৰিত্ৰৰ ভাবৰ লগত যি একাত্ম-বোধ (involvement) লাগে আৰু যিটোক সম্পূৰ্ণ আয়ত্ত কৰিব পাৰিলে অভিনয় লাৱণ্যযুক্ত (graceful) হৈ প্ৰাণবন্ত হৈ উঠে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই চৰিত্ৰৰ ৰূপায়ণৰ ক্ষেত্ৰত তেনে এক একাত্মবোধৰ ছাপ পৰিছিল। সেই সময়ত এনে সম্ভাৱনাৰ সৃষ্টি কৰিব পৰাটো অভিনয় জগতলৈ এক বিশেষ অৱদান বুলিব পাৰি।

বিলাতৰ পৰা উভতি আহি যদিও তেখেতে তেজপুৰত নিজে অভিনয় কৰা নাছিল তথাপি সেই সময়ৰ ইউৰোপত হোৱা নাট্য-আন্দোলনৰ লগত ঘনিষ্ঠভাৱে পৰিচয় ঘটাত তেখেতৰ নিজস্ব এক নাট্য-ভাবনা গঢ় লৈ উঠিছিল।

ইউৰোপত ৰেনেছাঁ যুগত যি ৰোমাণ্টিচিজমে ৰূপ লৈছিল সি কবিতাৰ লগতে নাটকতো প্ৰকাশ পাইছিল। সেই ৰোমাণ্টিচিজমক নাটকৰ পৰা ফ্ৰান্সত জোলাই, নৰৱেত ইব্‌ছেনে আঁতৰাই আৰম্ভ কৰে Naturalism-ৰ যুগ। ইব্‌ছেনৰ মাজেদি তিনিটা ধাৰাৰ প্ৰকাশ। তেখেতৰ আৰম্ভ

ৰোমাণ্টিচিজমেৰে। পিছৰ নাটকবোৰ যেনে— **Hedda Gabler, The Pillars of Society, A Doll's House Ghost** আদি নাটকবোৰ নেচাৰিলিষ্ট, ৰিয়ালিষ্ট আৰু চিম্বলিষ্ট আংগিকত ৰূপায়িত হয়। জোলাৰ নেচাৰিলিজম জীৱনৰ সংকীৰ্ণ খণ্ডাংশ, ইবছেনৰ নেচেৰিলিজম জীৱনৰ পৰিপূৰ্ণ ৰূপ। এটি পৰিয়ালক আশ্ৰয় কৰে সমাজৰ বৃহত্তৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতে। আহিল বাৰ্ণাৰ্ড শ্ব— বৰ্ণোজ্জ্বল বুদ্ধিদীপ্ত বিচিত্ৰ নাট্য-সম্ভাৰ লৈ। পৰিচালকৰ সৃষ্টি হ'ল। হ'ল অভিনয় আৰু মঞ্চ-সজ্জাৰ এক বিৰাট পৰিৱৰ্তন। ইউৰোপত যেতিয়া এনেভাৱে নাট্য-ভাৱনা, নাট্য-চিন্তা, আংগিক, অভিনয়-পদ্ধতিয়ে নানা পৰীক্ষাৰ মাজেদি এক নতুন দিগন্তৰ সৃষ্টি কৰিছে, তেনে এটা পৰিৱেশৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদ বিলাতলৈ যায়। এই বিভিন্ন ধাৰাবোৰৰ লগত তেখেতৰ হয় গভীৰ চিনাকি আৰু ইয়াৰ সামগ্ৰিক ৰূপ তেখেতৰ অধ্যয়ন কৰে আৰু এই বিষয়ত লাভ কৰে গভীৰ জ্ঞান। জ্যোতিপ্ৰসাদ কলাৰ যি কোনো এটা বিষয়ত একেৰাহে লাগি থাকিব পৰা মানুহ নাছিল। তেওঁৰ মন বিভিন্ন দিশত, বিভিন্ন ভাবধাৰাৰ প্ৰবাহত, বিভিন্ন সৃষ্টিত ব্যস্ত। গতিকে তেখেতে নাট্য-দিশত লাভ কৰা গভীৰ জ্ঞানেৰে কেৱল এই দিশতে লাগি থাকি আমাৰ নাট্য-জগতলৈ এটি মেট-মৰা ভঁৰাল থৈ যাব নোৱাৰিলেও কেইটামান মুকুতা থৈ গ'ল 'খনিকৰ', 'ৰূপালীম', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' আৰু 'লভিতা' নাটকৰ যোগেদি। থৈ গ'ল তেখেতৰ নাট্য-চিন্তাৰ সূত্ৰ আৰু আংগিকৰ বৈশিষ্ট্য।

সেই সময়ত প্ৰচলিত নাটকত গীত অপৰিহাৰ্য আছিল। লগতে প্ৰচলিত আছিল অভিনয়লৈ দৰ্শকৰ মন প্ৰস্তুত কৰিবৰ বাবে অভিনয়ৰ আগতে বাদ্য-সংগীতৰ। ঠিক যেন আমাৰ ভাওনাৰ গায়ন-বায়ন উঠা। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকখনৰ গীতবোৰৰ শব্দ, ভাব আৰু সুৰবোৰ নাটকখনৰ মূল ভাবটোৰ আত্মাৰ প্ৰকাশ। আগতে যি বাদ্য-সংগীত অভিনয়ৰ আগতে বজোৱা হৈছিল সেইবোৰত বঙালী গানৰ সুৰেই বজোৱা হৈছিল। এই গতানুগতিকতাৰ পৰা আঁতৰি আহি জ্যোতিপ্ৰসাদে এই ক্ষেত্ৰতো এক নতুনত্ব আনিলে। পশ্চিমীয়া সংগীতৰ লগত পৰিচয় হৈ অহা জ্যোতিপ্ৰসাদে পশ্চিমৰ দৰে ইয়াতো অৰ্কেষ্ট্ৰেচনৰ পৰীক্ষা কৰে বিভিন্ন অসমীয়া বাদ্য-যন্ত্ৰৰ সহযোগত। বিদেশী বাদ্য-যন্ত্ৰৰ ভিতৰত আছিল মাত্ৰ বেহেলাখন। এই প্ৰচেষ্টা অসমতে নহয় ভাৰততে প্ৰথম প্ৰচেষ্টা। এনে প্ৰচেষ্টা সৌ সিদিনা ৰবিশংকৰে কৰিছে। দুটা গীতৰ সুৰ লৈ এই অৰ্কেষ্ট্ৰা হৈছিল— জ্যোতি ককাইদেউৰ 'সুৰৰে জিঞ্জিৰি পিন্ধালি তই' আৰু বিষ্ণু ৰাভাৰ 'সুৰৰে দেউলৰে'। সেই সময়ৰ দৰ্শকৰ বহুতেই আজি পৃথিবীৰ পৰা বিদায় ল'লে। ৰামধনুৰ ৰং লৈ অহা নতুন পুৰুষৰ অৱগতিৰ কাৰণে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' মঞ্চস্থ কৰাৰ কাহিনীটো কৈ ল'লে বোধ কৰো ভাল হ'ব। 'শোণিত কুঁৱৰী'ৰ মাধ্যমেৰে অসমৰ নিভাঁজ, নিজস্ব সংস্কৃতিৰ গীত, মাত-কথাৰে যেনেকৈ সংগীতৰ ক্ষেত্ৰত এটি বিপ্লৱৰ সৃষ্টি কৰিছিল সেইদৰে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' মঞ্চস্থ কৰাৰ মাজেদিও এক সামাজিক বিপ্লৱৰ সূত্ৰপাত ঘটাইছিল।

এইখন নাটকৰ আখৰা হৈছিল একেৰাহে দুমাহ ধৰি। দিনৰ দুই বজাৰ পৰা আবেলি পাঁচ বজালৈ গীত, নৃত্য আৰু অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ; সন্ধ্যা সাত বজাৰ পৰা ৰাতি এঘাৰ বজালৈ মূল নাটকৰ। প্ৰথম নিশাৰ সুন্দৰৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়িত কৰিছিল ললিত মোহন চৌধুৰীয়ে, অনঙ্গৰাম— তুলসী চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য, সুদৰ্শন— বিষ্ণু ৰাভা, বপুৰা— কামিনীকান্ত দাস, কাঞ্চনমতী— কামিনী শইকীয়া, নগা ল'ৰা বসন্তকুমাৰ ভট্টাচাৰ্য আৰু শেৱালিৰ চৰিত্ৰত আছিল দেবেন্দ্ৰ নাথ বৰুৱা। ভট্টই

তাৰ আগতে নাচি পোৱা নাছিল আৰু নাচৰ কোনো জ্ঞানো নাছিল। বৰুৱাৰ গানৰ বিষয়ে 'গ'-জ্ঞানকণো নাছিল। অথচ অসীম ধৈৰ্যৰে অহৰহ অভ্যাস কৰাই নগা ল'ৰাৰ মনৰ ভাবৰ লগত ৰজিতা খোৱাকৈ তেখেতে সৃষ্টি কৰা নৃত্যত ভট্টাচাৰ্যক পাকৈত কৰি তুলিলে। সেইদৰেই কেতিয়াও গান নোগোৱা বৰুৱাৰ মুখেদি 'যাউতিযুগীয়া ধনে মোৰ অ'ৰ দৰে কঠিন সুৰৰ গানটি নিখুঁত কৈ গোৱালে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰশিক্ষণ-দক্ষতা আৰু শিল্পী দুজনাৰ ঐকান্তিক চেষ্টা আৰু সাধনাৰ মাজেদি এই কৃতকাৰ্যতা সম্ভৱ হ'ল। সপ্তমী নিশালৈ পাঁচ দিন আছে। আবেলি সংগীতৰ আখৰাৰ পিছত জিৰণিৰ সময়ত তেখেতে ক'লে, "হেৰা চন্দ্ৰ, বাৰ্লিনৰ এটা বিখ্যাত থিয়েটাৰৰ প্ৰচিনিয়ামৰ ওপৰত এটা বিৰাট নটৰাজৰ মূৰ্তি থৈ দিয়া দেখিছিলো। আমাৰ বাণ ৰংগমঞ্চৰ প্ৰচিনিয়ামৰ ওপৰতো এটা থ'ব নোৱাৰিনে?" মই ক'লো, "ব্ৰ'ঞ্জৰ মূৰ্তি আনিবলৈ আমাৰ আৰ্থিক শক্তি নাই। মাটিৰে এটা কৰাব পাৰি। কিন্তু আমাৰ প্ৰচিনিয়ামৰ ওপৰত থ'বলৈ ঠাই ক'ত। এটা কাম কৰিব পাৰো। ড্ৰপ চিনখন ওলোটাই লৈ তাৰ পিছফালে নটৰাজৰ ছবি এখন আঁকি দিব পাৰো।" তেখেত উত্তেজিত হৈ উঠিল। ক'লে, "আঁকা। মই নিজে সকলো যোগাৰ দিম।" ৰং-তুলি আদিৰ যোগাৰ দিয়াৰ লগতে মোৰ ঘৰৰ পৰা চাহ-জলপান নিজে আনি সময়ে সময়ে যোগান ধৰিছিল। চাৰিদিন দিনে-ৰাতিয়ে খাটি সপ্তমী নিশা ৰাতি আঠ বজাত অংকন শেষ কৰিলো। এই কেইদিন পদ্মনাথ গোহাঞিবৰুৱাদেৱে সন্ধ্যা সদায় বাণ ৰংগমঞ্চলৈ আহি মোৰ কাম চায়হি, জ্যোতিপ্ৰসাদক উৎসাহ দিয়েহি। ষষ্ঠীৰ দিনা সন্ধ্যা সাতমান বজাত মোৰ pencil sketch শেষ হৈছে মাত্ৰ, গোহাঞিবৰুৱাদেৱে আহি ক'লেহি, "হেৰা, ডেকা গোঁসাই, শেষ হ'বগৈনে?" হঠাতে মুখত আহিল, "বৰদেউতা, লাচিতৰ দেশৰ যেতিয়া ৰাতিটোৰ ভিতৰতে হোৱাব লাগিব।" এক অনাবিল প্ৰাণখোলা হাঁহিৰে তেখেতে আশীৰ্বাদ দি গ'লগৈ। অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ শিল্পীসকলৰ পোছাকৰ ৰং কি হ'ব সেই বিষয়েও তেখেতে চিন্তা কৰিছিল। এদিন তেখেতে ক'লে, "মই শিল্পীসকলক blue পাঞ্জাবী আৰু blue turban পিন্ধাব খুজিছো। কেনে দেখা?" ক'লো, "ককাইদেউ ইউৰোপৰ প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশ, মানুহ গাৰ ৰং আৰু harmony প্ৰধান সংগীতৰ লগত blue ৰংটো খাপ খায় কিন্তু অসমৰ প্ৰাকৃতিক পৰিৱেশ, আমাৰ গাৰ ৰং আৰু লয়-প্ৰধান সংগীতৰ লগত সেই ৰঙে নুশুৱাব।" তেখেতে সুধিলে, "কি ৰং হ'লে ভাল হ'ব?" মই ক'লো, "বাসন্তী ৰং হ'লে ভাল হ'ব বোধকৰো।" তেখেতে বহাৰ পৰা ঘপহ কৰে উঠি ক'লে, "ঠিক কথা। Blue ৰংটো যে ঠিক হোৱা নাই মই বুজিছিলো, কিন্তু কি ৰং দিম সেই কথা মনলৈ অহা নাছিল।"

সাত ৰঙৰ মাজত নৃত্যৰত নটৰাজৰ মূৰ্তি আগত লৈ বাসন্তী ৰঙৰ পাঞ্জাবী আৰু মথুৰা পাগ মাৰি বাদ্য-যন্ত্ৰ লৈ প্ৰেক্ষাগৃহৰ সন্মুখত মঞ্চৰ আগত শিল্পীসকলে আসন ল'লে। অলপ ওখ ভেটি এটাৰ ওপৰত অৰ্গেন লৈ একে পোছাকেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ। লাহে লাহে প্ৰেক্ষাগৃহ অন্ধকাৰ হৈ আহিল। অন্ধকাৰ নামি অহাৰ লগে লগে নটৰাজৰ গাত পৰা পোহৰ বিয়পি আহি আহি শিল্পীদলৰ গাত পৰিল, লগে লগে বাদ্য-যন্ত্ৰ বাজি উঠিল। এক অপূৰ্ব কাব্যিক পৰিৱেশৰ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক এটা পিন পৰিলেও শুনাকৈ নিস্তব্ধতাৰ মাজত আনন্দত আত্মহাৰা কৰি ৰাখিলে। শিল্পী দলত আছিল নিকামুল সত্ৰাধিকাৰ গহনচন্দ্ৰ গোস্বামীদেৱ, গিৰিশ দাস, প্ৰদীপ সিংহ, বিৰয়ৰাম মহাজন, হৃদয়া আগৰৱালা, ফটিক চন্দ্ৰ শৰ্মা, পূৰ্ণনাৰায়ণ সিংহ আদি।

দুটা সুৰৰে অৰ্কেষ্ট্ৰা শেষ হোৱাৰ লগে লগে ড্ৰপ চিন উঠিল, ওলাই পৰিল অসমীয়া বয়-বস্ত্ৰৰে সজোৱা, পিছফালৰ বাৰাণ্ডাত হেঙুল-হাইতাল লগোৱা, বাঁহৰ জালি দিয়া সুন্দৰ কোঁৱৰৰ ধুনীয়া কোঠা। এই প্ৰযোজনাৰ মাজেদি এক সমাহিত সৌন্দৰ্য সৃষ্টি কৰিবলৈ অশেষ যত্ন কৰিছিলো। পৰিচালনাৰ ভাৰ ককাইদেৱে মোৰ গাতেই দিছিল। সেয়েই মোৰ প্ৰথম পৰিচালনা আৰু বাণ ৰংগমঞ্চত পৰিচালকৰ সৃষ্টিও সেয়েই প্ৰথম। এই কথাখিনি লিখাৰ কাৰণ হ'ল এই সকলোবোৰ লৈহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অভিনয় জীৱনটো এক পূৰ্ণাংগ ৰূপ পাব পাৰে বুলি মোৰ ধাৰণা।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সান্নিধ্যলৈ নিবিড়ভাৱে আহিবলৈ সুবিধা পোৱাত, ভোলাগুৰি চাহ-বাগিচা আৰু তেজপুৰত হোৱা নানা আলোচনাৰ মাজেদি তেখেতৰ জীৱনৰ গতি-পথৰ, চিন্তাৰ, কৰ্মৰ ধাৰালৈ লক্ষ্য ৰাখি মোৰ নিজস্ব ধাৰণা হ'ল যে জ্যোতিপ্ৰসাদে বিচাৰিছিল সকলো সময়তে মানুহৰ অন্তৰত শুই থকা শক্তিক (যিটোক তেখেতে শিল্পী বুলি কৈছে) জগাই তুলি মানুহ হিচাপে তেওঁক সকলো কুসংস্কাৰ, অত্যাচাৰ, অবিচাৰ, শোষণৰপৰা মুক্ত কৰি উৰ্ধ্বগামী কৰাৰ মাজেদি মানৱীয় সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰা। তেখেতৰ এইটো দৰ্শনে শেষ বসয়ত পূৰ্ণতা লাভ কৰি এখন শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ ৰূপ দিয়াৰ কথা ভাবিছিল। লগতে তেখেতে অনুভৱ কৰিছিল শক্তিৰূপিনী নাৰী শক্তিৰ মাজেদি, (যি শক্তিৰ মাজত সংস্কৃতি নিভাঁজ হৈ থাকে অথচ যি নাৰীক পুৰুষে যুগ যুগ ধৰি অৱজ্ঞা কৰি আহিছে, অবিচাৰ কৰি আহিছে, ন্যায্য প্ৰাপ্যৰ পৰা বঞ্চিত কৰি আহিছে, ভোগৰ আহিলা কৰি লৈছে) শক্তিৰ জাগ্ৰত ৰূপৰ মাজেদিহে সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰিব পাৰি। তেখেতৰ বিশ্বাস আৰু স্ত্ৰী-শক্তিৰ ওপৰত থকা এই শ্ৰদ্ধাই তেখেতৰ নাটকৰ মাজেদিয়েই আটাইতকৈ প্ৰকটভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। সেয়ে আমি পাওঁ কাঞ্চনমতী, ৰূপালীম আৰু লভিতাক।

১৯৩০-৩৬ চনৰ সমাজ-ব্যৱস্থাৰ মাজত সেই সময়ত তিৰোতাৰ ওপৰত থকা কঠোৰ বিধি-নিষেধ, পতি পৰম গুৰু বুলি ভাবি পুৱা কিবা আহাৰ গ্ৰহণৰ আগতে পতিৰ পাদোদক পিহে আহাৰ কৰাৰ ব্যৱস্থা, পৰ-পুৰুষৰ ছাঁতো গাত লাগিলেও সতীত্ব যেতিয়া যায় অথচ পতিয়ে যিয়েই নকৰক, যিমানেই অত্যাচাৰ নকৰক সেইবোৰক আশীৰ্বাদস্বৰূপে লৈ পতিত ভক্তি ৰাখিব লাগে বুলি সৰু কালৰ পৰাই শাস্ত্ৰৰ বচন আওৰোৱাদি আওৰাই তেওঁলোকৰ brain-wash কৰি নিৰ্জীৱ পুতলাৰ দৰে কৰি তোলা সময়ত, বাণ ৰংগমঞ্চত অভিনয় চাবলৈ অহা মহিলাসকলে আগত বাঁহৰ চিক দি আঁৰ কৰি থোৱা মহিলা গেলেৰীত (তেতিয়া মাইকী চাং বোলা হৈছিল) বহিব লগা হৈছিল, ঠিক সেই যুগৰ তেনেবোৰ ব্যৱস্থাই সামৰা সমাজৰ আগত বিয়াৰ পিছত স্বামীক শোৱনি কোঠাত প্ৰথমবাৰ লগ পায়েই কাঞ্চনমতীয়ে অনঙ্গ-ৰামৰ প্ৰতি থকা তেওঁৰ প্ৰেম-প্ৰীতিৰ কথা নিৰ্ভয়ে নিঃসংকোচে প্ৰকাশ কৰি বিতৰ্কৰ মাজেদি যি সত্যক প্ৰতিষ্ঠা কৰি সত্যাশ্ৰয়ী হ'ল ই জানো এক বৈপ্লৱিক কাম নহয়? তাৰ প্ৰতিক্ৰিয়াও সেই সময়ৰ ৰক্ষণশীল সমাজত বেছ জোৰেৰেই হৈছিল। এই নাটক মঞ্চস্থ কৰি বাণ থিয়েটাৰেও এই বিপ্লৱ বা বিদ্ৰোহত অৰিহণা যোগাইছিল। এই সত্যনিষ্ঠা আৰু সত্যাশ্ৰয়িতাই হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱনৰ মূল সূত্ৰ। নাটকত উপস্থাপিত ধ্যান-ধাৰণা, কৰ্ম, বিপ্লৱ আৰু জনতাৰ মংগলৰ কামনাৰ মাজত তেখেতৰ এই মূল সূত্ৰ অন্তৰ্নিহিত হৈ আছে।

'ৰূপালীম' নাটকখন তেখেতে কেবাবাৰো সংশোধন কৰে। প্ৰথম নিশা প্ৰথমবাৰৰ বাবে বাণ ৰংগমঞ্চত যেতিয়া নাটকখন মঞ্চস্থ কৰা হয় (ইয়াৰ পৰিচালনাৰ ভাৰো মোৰ গাতে দিছিল) তেতিয়া মায়াব' আৰু ৰূপালীমক জুইত পুৰি মৰা দেখুওৱা হৈছিল। নাটক মঞ্চস্থ হৈ যোৱাৰ পিছত এই দৃশ্যটো বৰ আসুৰিক হোৱা যেন লগাত আৰু নাটকৰ মূল বক্তব্যৰ লগত খাপ নোখোৱা যেন লগাত ককাইদেউৰ লগত আলোচনা কৰো। আলোচনাত ঠিক হয় যে ৰূপালীমৰ কি হ'ব লাগে তাক দৰ্শকক বিচাৰ কৰিবলৈ এৰি দিয়াই ভাল হ'ব। কিন্তু কেইদিনমানৰ পিছত তেখেতে ক'লে, "তোমাৰ কথাখিনি মই এই কেইদিন ভালকৈ চিন্তা কৰি চাইছো। এটা কথা ভাবি চোৱাছোন, ৰূপালীম নিষ্পাপ, তিৰোতাৰ জীৱনৰ চৰমতম সৰ্বনাশৰ সময়তো তাইৰ মনত মাত্ৰ মায়াব'। মণি, মুক্তা, সুখ, ক্ষমতা এই সকলোবোৰৰ বিনিময়তো তাই মায়াব'ৰ প্ৰতি সত্যনিষ্ঠ হৈ আছে। একোৰে লোভত তাই জীৱনৰ সত্য হিচাপে মানি লোৱা প্ৰেমৰপৰা আঁতৰি আহিবলৈ কোনোপধ্যে মান্তি নহ'ল। আৰু এই একনিষ্ঠতা আৰু সত্যাশ্ৰিতৰ ওচৰত মূৰ দোঁৱাব লগা হ'ল মণিমুগ্ধই। অৱশ্যে এই সত্যক স্বীকাৰ কৰি ল'ব পৰা শক্তিৰ মাজেদিয়েই মণিমুগ্ধৰ মনৰ ভিতৰত থকা শিল্পীটোৰ প্ৰকাশ। কিন্তু সমাজৰ মানুহখিনিৰ ৰূপালীমৰ নিষ্ঠাৰ প্ৰতি সম্মান জনাই তাইক গ্ৰহণ কৰিব পৰা মনোবল বা চিন্তাৰ প্ৰসাৰতা আছে জানো? মই ভবা মতে নাই। তেন্তে ৰূপালীমক সমাজে বিচৰামতে শাস্তি দি সমাজে যে ভুল কৰিছে, অন্যায় কৰিছে তাক সমাজৰ আগত দাঙি ধৰিলে হয়তো তাৰে কোনোবাই ভাবিব, বুজিব যে কথাটো ভুল হ'ল। এনে এটা উপলব্ধি দুই চাৰিজনৰ হ'লেও সিয়েই লাহে লাহে বাঢ়ি যাব আৰু শেষত সমাজৰ পৰা এনে ভুল আৰু অন্যায় আঁতৰি যাব। গতিকে শেষ পৰিণতি হিচাপে ৰূপালীমক শাস্তি দিবই লাগিব।" এই চিন্তাৰ ফলতেই শেষ দৃশ্যত ৰূপালীমক কাঁড়েৰে মাৰিহে তেওঁৰ শটো পুৰি পেলোৱা কৰিলে।

নাটকত চৰিত্ৰই প্ৰবেশ কৰাৰপৰা চৰিত্ৰ অন্ত হোৱালৈকে চৰিত্ৰৰ সবলতা, দুৰ্বলতা, পূৰ্ণতা আদিৰ বিষয়ে যি ধ্যান-ধাৰণাৰ সৃষ্টি হৈছিল তাৰ মানদণ্ডেৰে এই নাটকৰ চৰিত্ৰবোৰ জুখিলে নাটকৰ মূল বক্তব্যৰ আঁতডাল হেৰাই যাব পাৰে।

এই নাটক মঞ্চস্থ হোৱাৰ মাজেদি বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভাৰ এটি গীত ৰচিত হ'ল। মোৰ গাতে পৰিচালনাৰ ভাৰ পৰাত পুৱাৰেপৰা দৃশ্য-সজ্জাত ব্যস্ত হৈ আছো। পৰ্বতৰ একাষত ধুনীয়াকৈ খামতি গাঁও সজা শেষ কৰিছো। আবেলি তিনিটামান বজাত বিষ্ণু ৰাভাই অৰ্গেনটোৰ ওচৰত বহি একান্তমনে এই দৃশ্য-সজ্জালৈ চাই আছে। হঠাৎ ক'লে, "হেৰা, এই সুন্দৰ দৃশ্যটোৰ লগত এটা গান দিলে বৰ ভাল হ'ব।" এই বুলি অৰ্গেনত হাত বুলাবলৈ ধৰিলে। অলপ পিছত ক'লে, "চন্দ্ৰ, হ'লেহে।" সুধিলো, "কি হ'ল", ক'লে, "গানটো হ'ল।" এই বুলি তেখেতে গাবলৈ ধৰিলে, "টিলাই টিলাই ঘূৰি ফুৰে খামতি ছোৱালী।" নাচনি ল'ৰাহঁতক মতাই অনাই সন্ধ্যা সাত বজালৈকে গীত আৰু তাৰ লগৰ নাচ শিকাই ৰাতি অভিনয় পৰিৱেশন কৰা হ'ল।

খনিকৰ নাটকখনৰ পাঁচটা দৃশ্য তেখেতে বিলাতত থাকোঁতেই লিখে। বাকী ষষ্ঠ আৰু সপ্তম দৃশ্য দুটা ১৯৩৭ চনত তেজপুৰত লিখি নাটকখন শেষ কৰে। নাটকখন লিখি শেষ কৰাৰ এটি ইতিহাস আছে। বোধ হয় সেইখিনি দাঙি ধৰা অপ্ৰাসংগিক নহ'ব। ১৯৩৭ চনত নাটকখন বাণ ৰংগমঞ্চত মঞ্চস্থ কৰিবলৈ স্থিৰ কৰাৰ আগতে তেখেতে মোক কৈছিল,

"খনিকৰখন লিখি পঞ্চম খণ্ড পাওঁতেই মোৰ ভাব হ'ল অসমত যিটো ঢঙত অভিনয় হৈ আছে তেনে অভিনয় কৰা অভিনেতাসকলৰ কোনেও খনিকৰৰ (নবীন) চৰিত্ৰ কৃতকাৰ্যভাৱে ৰূপায়িত কৰিব নোৱাৰিব। মঞ্চস্থই যদি কৰিব নোৱাৰে নাটক লিখো কিয়? মনটো সেমেকি যোৱাত সিমানতে এৰিলো।" ১৯৩৭ চনৰ লক্ষ্মীপূজাত সত্যপ্ৰসাদ বৰুৱাৰ 'চাকৈচকোৱা' নাটকখন মঞ্চস্থ কৰিব লাগে বুলি মই পৰামৰ্শ আগবঢ়াওঁ। তেনে এখন নাটক মঞ্চত সুবিধা নহ'ব বুলি বয়োজেষ্ঠসকলে আপত্তি কৰিছিল যদিও মই লাগি থকাত মান্তি হ'ল। প্ৰেক্ষাগৃহত অভিনয় চাই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদে। অভিনয়ৰ শেষত ছোঁ-ঘৰলৈ আহি ককাইদেৱে মোক সাৱটি ক'লে, "তোমাৰ অভিনয় বিলাতৰ অমুক অভিনেতাজনৰ দৰে হৈছে (নামটো পাহৰিলো)। তোমাৰ অভিনয় চাই থাকোঁতে মোৰ বিশ্বাস হ'ল খনিকৰ নাটখন ইয়াত মঞ্চস্থ কৰিব পাৰিম।" পিছ দিনা কাৰ্যনিৰ্বাহক সভাত ঠিক হ'ল কালী পূজাত খনিকৰ হ'ব। চৰিত্ৰ নিৰ্বাচনৰ দায়িত্ব ককাইদেৱে ল'লে, পৰিচালনাৰ ভাৰ দিলে মোক। মই খনিকৰ (নবীন) আৰু মোৰ অগ্ৰজ অন্নদাকুমাৰ পদ্মপতি মিঃ ভইন। নাটকখন মঞ্চসফল হ'ল। আগতে উল্লেখ কৰা মতে বিলাতত তেখেতে লাভ কৰা অভিজ্ঞতা আৰু তাৰ মাজেদি গঢ় লৈ উঠা তেখেতৰ নিজস্ব নাট্যাচিন্তাৰ মাজতে খনিকৰখন লিখে। ইয়াৰ মাজতো পাওঁ আত্মপ্ৰতিষ্ঠাৰ এটা চেষ্টা। নাটক যদি সমাজৰ দাপোণ হয়, নাটকে যদি বৰ্তমানত ভৰি দি ভৱিষ্যতৰ বাবে নতুনৰ ইংগিত দি মানুহক প্ৰগতিৰ বাটেদি আগবাঢ়ি যোৱাত সহায় কৰে, নাটকৰ মাজেদি যদি সামাজিক বিপ্লৱৰ সৃষ্টি কৰিব পাৰি তেন্তে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকে এই কাম কৰিবলৈ আগবাঢ়ি আহিছিল আৰু অসমীয়া নাট্য-জগতলৈ এক নতুন যুগৰ, চিন্তাধাৰাৰ এক বিপ্লৱী প্ৰবাহ বোৱাই আনিছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-চিন্তা, নাট-ৰচনা, নাটক কৰোৱা, অভিনয়-ধাৰা আৰু নাটক মঞ্চস্থ কৰিবলৈ যাওঁতে তাৰ প্ৰতি শাখা-প্ৰশাখাৰ প্ৰতি থকা তেখেতৰ ধ্যান-ধাৰণা আদি সকলোখিনিকে লৈহে তেখেতৰ সামগ্ৰিক অভিনয় জীৱনটোৰ এটা পৰিপূৰ্ণ ৰূপ দেখা পাম। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যুগটো আগত নাৰাখি এই দিশত তেখেতৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ গ'লে এটা শুদ্ধ আলোচনাৰ পথত বাধা পৰিব পাৰে বুলি ভাবিয়েই তেখেতৰ অভিনয় জীৱনৰ বিষয়ে লিখিবলৈ গৈ লগৰ কথাখিনি অনা হ'ল। Dessection কৰিব পৰা জ্ঞান মোৰ নাই। এজন অভিনেতাৰ বোধ আৰু দৃষ্টিৰে কথাখিনি লিখিলো। ❑

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'

(ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱবাদৰ সমস্যা)

হীৰেন গোহাঁই

প্ৰগতিবাদৰ বতাহে অসমীয়া সমাজ আৰু সাহিত্য বৰ্তমান এনেদৰে টোৱাই আছে যে সাহিত্য বিচাৰত সৎ সাহিত্যৰ সংজ্ঞা পৰ্যন্ত অস্পষ্ট হৈ পৰিছে। কলেজীয়া গাভৰুৰ বিচিত্ৰ যৌন অভিব্যক্তিৰ কুথা আৰু বাদেই দিলো, সাম্যবাদী চিঞৰ-বাখৰেই যে যথাৰ্থ সাহিত্য নহয় সেই বিষয়ে এটা কৰ্কশ সতৰ্ক বাণী শুনাবৰ সময় হ'ল। ছোভিয়েট ৰুছিয়াত সৌ সিদিনালৈকে বিশুদ্ধ সাম্যবাদী ফৰ্মূলামতে যিবোৰ তথাকথিত সাহিত্যবস্তু সৃষ্ট হ'ল, সেইবোৰৰ সৰহভাগকে জাবৰৰ দমলৈ স্থানান্তৰিত কৰিবলৈ আজিৰ অনুসন্ধিৎসু ছোভিয়েট ডেকা-গাভৰু অধৈৰ্য হৈ পৰিছে। সাম্যবাদৰ বিৰুদ্ধে মই বিশেষ উত্তেজিত নহওঁ, কিন্তু এই কথাও বিশ্বাস নকৰো যে সৎ সাহিত্য মানেই প্ৰগতিবাদৰ ভাবপ্ৰৱণ ৰূপ। মানৱ মনৰ সূক্ষ্ম আৰু নিৰাসক্ত পৰ্যবেক্ষণ অবিহনে সাহিত্য-কৃতি ক্ষণস্থায়ী হ'বলৈ বাধ্য। পোন্ধৰ বছৰীয়া বিপ্লৱীৰ দৰে লেখকে যদি সকলোকে মহতিয়াই প্ৰগতিবাদৰ জয়যাত্ৰা প্ৰচাৰ কৰে তেন্তে সেই ৰচনা নিৰ্বাচনৰ হাতিয়াৰ হ'ব পাৰে, সাহিত্যকৃতি নহ'ব। কাৰণ সাহিত্য অৰ্থনৈতিক শক্তিৰ জড়ক্ৰীড়নক নহয়— সৃজনশীল স্বয়ংনিৰ্ভৰ মানৱ মনৰ লীলাভূমি। নিৰ্দিষ্ট সামাজিক বাতাবৰণৰ মাজতো অপেক্ষাকৃত স্বাধীন ভাবত সাহিত্যই বৰ্তমানৰ পৰা অতীত আৰু ভৱিষ্যতলৈ বিচৰণ কৰে। সেয়ে ডষ্টয়েভ্স্কি কেৱল নিম্ন মধ্যবিত্ত প্ৰতিক্ৰিয়াশীলতাৰ প্ৰতিমূৰ্তি নহয়, বন্ধনহীন ব্যক্তিমনৰ দুঃসহ স্বাধীনতাৰ সাক্ষী, আধুনিক সমাজ-বন্ধনৰ নিৰ্মম যান্ত্ৰিকতাৰ দৈবজ্ঞ, মানৱ মনৰ অপাৰ বিচিত্ৰতাৰ, অনুসন্ধানকাৰী প্ৰবক্তা। আধুনিক ৰুছিয়াৰ বিৰুদ্ধে মোৰ নানান আপত্তিৰ ইও এটা যে ডষ্টয়েভ্স্কিৰ ৰচনাৱলীৰ প্ৰতি বিতৃষ্ণা তাত প্ৰকট— ডষ্টয়েভ্স্কিৰ ৰচনাত মূৰ্ত হৈ উঠা এনেবোৰ অন্তৰ্দৃষ্টিৰ যথাৰ্থ উত্তৰ সাম্যবাদী শাস্ত্ৰত নাই, সেয়ে চৰকাৰৰ একমাত্ৰ প্ৰতিক্ৰিয়া হ'ল ডষ্টয়েভ্স্কিৰ প্ৰতি এক শীতল মনোভাব। তেওঁৰ ৰাজনৈতিক মতামতৰ মই ঘোৰ বিৰোধিতা কৰো, তেওঁৰ সামাজিক চিন্তাধাৰা আৰু মূল্যও বিবাদমূলক বুলি ভাবোঁ; কিন্তু তেওঁক স্বীকৃতি নিদিয়া পৰ্যন্ত মোৰ সমাজবাদ দুৰ্বলমনৰ আশ্ৰয়, অন্ধ ভাব-প্ৰৱণতা।

ধনীমানুহৰ দুৱাৰ মুখত বিস্ময় আৰু ঈৰ্ষাত অভিভূত হৈ কেৰাণী নন্দনে যদি সাম্যবাদ প্ৰচাৰ কৰিবলৈ প্ৰেৰণা পায়, তেন্তে সেই সাম্যবাদত wish fulfilment-ৰ পৰিমাণ বিপুল বুলি সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি। আমাৰ বহুতপৰিচিত প্ৰগতিবাদীৰ ঘাই প্ৰেৰণা হ'ল এই ঈৰ্ষা, এই অন্ধ অপমানবোধ। সাম্যবাদ তেওঁলোকৰ বাবে কষ্টকৰ অভিযানৰ মন্ত্ৰ নহয়, সংসাৰৰ সকলো দুখতাপহাৰী কল্পতৰু, আৰু ঠিক এই বাবেই ক্ষমতাৰ গাদীত বহিবলৈ পালে (নাইবা চাকৰিৰ সিংহাসনত) এওঁলোকৰ বহুতৰে সাম্যবাদী উৎসাহ চেঁচা পৰে। সি যি নহওক, এনে অসংখ্যাত পাঠকৰ অপূৰ্ণ দুৰাকাংক্ষা আৰু অৰ্ধজীৰ্ণ আবেগৰ চাহিদা পূৰাবলৈ বৰ্তমান এক শ্ৰেণীৰ ৰাগিয়াল

প্ৰগতিবাদী সাহিত্যৰ সৃষ্টি হৈছে। কঠোৰ অনুসন্ধান, আত্ম-সমালোচনা আৰু বুদ্ধিৰ চালনাৰ বাবে এই সাহিত্যই কাকো অনুপ্ৰাণিত নকৰে। ইয়াৰ পাঠকে এই ভাবি আত্মপ্ৰসাদ লাভ কৰে যে তেওঁ চৰিত্ৰবান, সৎবুদ্ধিশীল, নিৰ্মল আৰু অভিযাত্ৰী সৰ্বহাৰা দলৰ সংগী আৰু কিতাপৰ চৰিত্ৰসমূহ ভ্ৰষ্ট, কলংকিত, কাপুৰুষ, হিংসুক, শোষক শ্ৰেণীৰ সভ্য। এই সিদ্ধান্তও হয়তো তেওঁৰ মনলৈ আহে যে এই শ্ৰেণীৰ মানুহবোৰৰ আটাইকে নচঁচা শূলত দি তেওঁ আৰু দুই এক চৰিত্ৰবানে যদি তেওঁলোকৰ আসন অধিকাৰ কৰে তেন্তে জগতত সত্য যুগ পুনৰ প্ৰবৰ্তিত হ'ব।

অসম তথা ভাৰতৰ অগণন ভোকাতুৰ মানুহৰ ঠাইত অগণন স্বাস্থ্যবান যন্ত্ৰমানৱৰ আবিৰ্ভাৱ হয়, যদি তেওঁলোকে কোনো দল বা চৰকাৰৰ পৰা ভাবিবলগীয়া চিন্তা আৰু অনুভৱ কৰিবলগীয়া আবেগৰ 'ৰেশ্যন' লৈ জীয়াই থাকে, তেন্তে মই বিশেষ হৰ্ষৰ কাৰণ নেদেখিম। বণিক সভ্যতাৰ গণিকা স্বৰূপ নানা তৰহৰ গান-বাজনা আৰু স্ফূৰ্তিৰ লগত উপৰোক্ত পৰিবেশৰ কৃষ্টিৰ প্ৰবেধ ক'ত কোনোবাই মোক বুজাই দিলে আনন্দিত হ'ম। ইতিমধ্যে খাপৰি ওলোৱা প্ৰগতিবাদৰ বিৰুদ্ধে মই মোৰ বক্তব্য পেছ কৰাটো এক নৈতিক কৰ্তব্য বুলি ভাবিম।

অৱশ্যে সমাজবাদৰ এই দুৰ্দশাৰ ঘাই কাৰণ নিশ্চয় এয়ে যে সমাজবাদৰ বাস্তৱ অন্তৰায়সমূহ আজি দুৰ্বল। উচ্চাকাংক্ষী আৰু সুবিধাবাদী বহু ব্যক্তিয়ে এতিয়া হৃদয়ংগম কৰিছে যে সামাজিক প্ৰতিপত্তি আৰু এনেকি বৈভৱৰ বাবে আই-এ-এছ পৰীক্ষাতকৈও সমাজবাদ অধিক ফলদায়ক। এনেবোৰ মানুহৰ হেন্দোল-দোপত সমাজবাদৰ প্ৰতি সৰ্ব-সাধাৰণৰ আস্থা অনিশ্চিত হৈ পৰিছে। কিন্তু এনে এটা সময় আছিল যেতিয়া সৰ্বস্ব ত্যাগৰ সংকল্প নকৰিলে কোনেও সমাজবাদৰ কাষ চাপিবলৈ সাহ নকৰিছিল। প্ৰগতিবাদ সম্পৰ্কেও একে কথাই খাটে— যদিও প্ৰগতিবাদৰ অৰ্থ কিঞ্চিৎ কুহেলিকাচ্ছন্ন। বৰ্তমান কালত — বিশেষকৈ নগৰৰ মধ্যবিত্ত যুৱক শ্ৰেণীৰ বাবে— প্ৰগতিবাদৰ মন্ত্ৰ নতুনৰ হাবা। (অৱশ্যে এওঁলোকৰ অনেকেই হৰিজন মানুহে মটৰ গাড়ী কিনিলে ক্ষোভ প্ৰকাশ কৰে)। যি সময়ত প্ৰগতিবাদৰ পৰিণাম আছিল জেল আৰু দণ্ড, সেই কালত এওঁলোকে কি কৰিলেহেঁতেন ভাবিবলৈ ভাল লাগে। কিন্তু এনে এজন মানুহৰ কথা ভাবিব পাৰিনে যি প্ৰগতিবাদৰ প্ৰেৰণাত উদ্বুদ্ধ হৈ শাৰীৰিক ক্লেশ হাঁহি মুখে আঁকোৱালি লোৱাৰ উপৰিও প্ৰগতিবাদৰ তাত্ত্বিক বিচাৰ দ্বন্দ্বকো নিৰ্ভয়ে আপোন কৰি লৈছিল? ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কথা চিধাই মনলৈ আহে। অসমীয়া পাঠকক মই জনাব খোজো যে জ্যোতিপ্ৰসাদকো এনে মুক্ত মনৰ প্ৰতিনিধি বুলি ভাবিব পৰা যায়। প্ৰগতিবাদ তেওঁৰ বাবে অৰ্থোপাৰ্জনৰ ৰাস্তা নাছিল; নাছিল বুদ্ধিৰ নেলু চেপা দিব পৰা, শোক, দুখ পাহৰাব পৰা নিছা। তেওঁৰ কৰ্মশক্তি, তেওঁৰ মেধা, তেওঁৰ হৃদয়, তেওঁৰ নীতিবোধ সৰ্বাংশে এই প্ৰগতিবাদৰ আন্দোলনত নিমগ্ন— যন্ত্ৰৰ দৰে নহয়, আত্ম শক্তিত জাগ্ৰত মানুহৰ দৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱন-কালত অসমৰ গ্ৰামীণ সমাজ ব্যৱস্থাৰ ভেটিত পৰিবৰ্তনৰ জোকাৰ লাগিছিলহি। বৃটিছৰ আগমনেই প্ৰকৃততে এই পৰিবৰ্তনৰ বীজ বহন কৰি আনিছিল। কিন্তু প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ শেষলৈকে তাৰ শক্তি আছিল সীমিত। অসমৰ গাঁও অঞ্চলৰ মুখিয়াল মানুহৰ ল'ৰা-ছোৱালী আৰু নতুনকৈ গঢ়ি উঠা চহৰৰ চাকৰিজীৱী শ্ৰেণীৰ সন্তান-সন্ততিয়ে উচ্চ-শিক্ষাৰ জৰিয়তে নতুন সমাজ তথা নতুন মানসিকতাৰ আভাস পাইছিল। প্ৰায়েই নতুন মনোবৃত্তিৰ লগত ঐতিহ্যাশ্ৰয়ী প্ৰাচীন সমাজ ব্যৱস্থাৰ মিল নথকাত শিক্ষিত যুৱকৰ মন দ্বিধাগ্ৰস্ত

হৈছিল। এই পৰিৱৰ্তন আছিল ঘাইকৈ ব্যক্তিমুখী। ব্যক্তিৰ আত্মনিৰ্ভৰতা আছিল ইয়াৰ অন্যতম লক্ষ্য। জীৱনাদৰ্শৰ ক্ষেত্ৰত ব্যক্তিগত প্ৰেমেই আছিল নতুন কষটি শিল— কিন্তু এই ক্ষেত্ৰতো অপ্ৰাপ্ত বয়স্কা গ্ৰাম্যবধূৰ সৈতে বি. এ. পাছ ডেকা হাকিম বা উকীলৰ প্ৰেমাভিনয়ে বেজবৰুৱাৰ ব্যংগত ইন্ধন যোগাইছিল। ক্ৰমশঃ যেনিবা ৰোমাণ্টিক কাব্যৰ ধোঁৱাৰ পৰা প্ৰেমে আহি বাস্তৱ সমাজ-জীৱনত স্বীকৃতি লাভ কৰিছে। সি যি নহওক, পৰিৱৰ্তনৰ গতিবেগ বৰ্ধিত হোৱা যুগতো জ্যোতিপ্ৰসাদে কেৱল মানস-সুন্দৰীৰ ধ্যানত নবহি সমাজৰ তথা মানৱমনৰ পুনৰ্নিৰ্মাণৰ সপোন দেখিলে। জাতীয় জাগৰণৰ বিভিন্ন স্তৰত সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰি তেওঁ এই নতুন যুগৰ প্ৰস্তুতিত অৰিহণা যোগলে। সেয়ে নহয়, সেই সমাগত যুগৰ মূলমন্ত্ৰসমূহ কেৱল শ্লোগান হিচাপে ব্যৱহাৰ নকৰি সেইবোৰত অভিজ্ঞতা আৰু অন্বেষণৰ পোহৰ পেলালে। তেওঁৰ এই সৰ্বাংগীণ সাধনাৰ দৰ্পণ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'। সমাজৰ পৰিৱৰ্তনৰ পুতলা নহৈ দ্ৰষ্টাৰ দৰে পৰিৱৰ্তনৰ ভৱিষ্যৎ সম্ভাৱনা, নানা বিৰোধ আৰু বিপত্তি তেওঁ কল্পনাত ফুটাই তুলিছে।

'কাৰেঙৰ লিগিৰী' কল্পনায়ী আৰু প্ৰতীক ধৰ্মী নাটক। নাটক সাধাৰণতে কোনো ব্যাপক সামাজিক অন্দোলনৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্বৰ উপযুক্ত মাধ্যম। লেখকৰ দৃষ্টিশক্তি আৰু বিচাৰ অক্ষুণ্ণ ৰাখিও ই বিষয়বস্তুৰ বিস্তাৰক এক নৈৰ্ব্যক্তিক ৰূপ দিয়ে। সমাজৰ নৱ-নিৰ্মাণৰ বিৰাট স্বপ্নত জ্যোতিপ্ৰসাদে যিবোৰ বিপৰীত-মুখী শক্তিৰ অস্তিত্ব অনুভৱ কৰিছিল সেইবোৰ শক্তিক এক বুনিয়াদী নক্সাত মুখামুখি কৰিছিল তেওঁ এই নাটকত। পাতনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে ঘোষণা কৰিছে যে বুৰঞ্জীৰ লগত ইয়াৰ আখ্যান বস্তুৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই। শ্বে'লীৰ 'প্ৰমেথিয়ুচ্ আনবাউণ্ড' অথবা ৰবীন্দ্ৰনাথৰ 'ৰক্তকৰবী' প্ৰভৃতি নাটকৰ লগতহে ইয়াৰ ৰক্ত সম্পৰ্ক।

তথাপি যিকোনো পাঠকেই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ কল্পনাতে অনুভূত বাস্তৱৰ পদচিহ্ন পাব যথেষ্ট। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ নন্দিনী সম্পূৰ্ণ কল্পনাৰ সৃষ্টি, তাৰ আখ্যান বস্তুও সম্ভাৱনাৰ জগতৰ। আনহাতে সামন্ততান্ত্ৰিক অসমৰ নিয়ম-কানুন, নাম-ধাম, আচাৰ-ব্যৱহাৰ সযত্নে আৰু সূক্ষ্মভাৱে ব্যৱহাৰ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ কল্পনাক অধিক শক্তিশালী কৰি তুলিছে। এটা উদাহৰণ দিয়া যাওক। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ পটভূমি সুপ্ৰাচীন আৰু কঠোৰ নিয়মৰ বশ এখন সমাজ। শাসক গোষ্ঠীৰ পৰা প্ৰজাসাধাৰণলৈ আটায়ে ইয়াত কেতবোৰ সনাতন অলংঘনীয় সংস্কাৰৰ দাস। এনে এখন সমাজৰ ৰূপ দিবলৈ যাওঁতে তেওঁ অমাত্য, কুমাৰ, পাৰিষদ, সহচৰী প্ৰভৃতি শব্দ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন। তাকে নকৰি অসমৰ ভাষা আৰু স্মৃতিৰ ওপৰত গভীৰ সাঁচ বহুৱাই যোৱা আহোম ৰাজত্বৰ পৰা বুঢ়াগোহাঁই, কোঁৱৰ, লিগিৰী, ৰাজমাও, চাউদাং প্ৰভৃতি ধাৰ কৰি তেওঁৰ কল্পনাৰ জগতখন অধিক স্পষ্টতা আৰু ব্যঞ্জনাৰে অংকন কৰিব খুজিছে। অলেখ নিয়ম-নীতিৰ অনুগত, মান-মৰ্যাদাৰ প্ৰতি অতিশয় অচেতন ব্যক্তি জীৱনৰ মূল্যৰ প্ৰতি উদাসীন আহোম ৰাজত্বৰ এই দিশ ব্যৱহাৰ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ জীৱন্ত চেতনাৰ পৰিচয় দিছে। অৱশ্যে এইবোৰৰ প্ৰয়োগ ইয়াত উপমা বা কল্পচিত্ৰৰ লেখীয়া, কোনো ঐতিহাসিক বাস্তৱৰ ৰূপদান ইইঁতৰ লক্ষ্য নহয়। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ দৰে নাৰী জাতিৰ প্ৰতি বিমুখ আহোম বোধহয় অতীততো দূৰৰে কথা অদূৰ ভৱিষ্যতো দুষ্প্ৰাপ্য। আৰু যিটো হাৰত বিদ্ৰোহী নগাই জবৰদস্ত সেনা বাহিনী খান্তাং কৰিছিল, তাঁলৈ চাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কল্পনাৰ ৰঙিয়াল নগা ডেকা আৰু ৰাংঢালী আজলী নাগিনী (যথাক্ৰমে ৰুনুক, জুনুক, ঠুনুক) আজিৰ পাঠকৰ মনত হয়তো বিশুদ্ধ ৰোমাণ্টিক কল্পনাৰ প্ৰতিমা যেনেই লাগিব।

কেৱল ইতিহাসৰ দক্ষ প্ৰয়োগেই নহয়, মনস্তাত্ত্বিক অন্তৰ্দৃষ্টিয়ে তেওঁৰ নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহক নানান তত্ত্বৰ (abstract ideas) প্ৰতিৰূপ হোৱাৰ পৰা ৰক্ষা কৰিছে। "হৃত্ত্বৰ সাহিত্য কৃতিৰে ৰিজাবলৈ গ'লে, শ্বেক্সপীয়েৰৰ 'হেমলেট' যিদৰে একাধাৰে মনস্তাত্ত্বিক অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু তত্ত্ব বিচাৰৰ লীলাভূমি, সেইদৰে 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'য়ে তাৰ চৰিত্ৰবৃন্দ আৰু সিবিলাকৰ সম্পৰ্কত মনস্তাত্ত্বিক বাস্তৱতা অক্ষুণ্ণ ৰাখিও সেইবোৰ তাত্ত্বিক বিচাৰৰ বাহন কৰি তুলিব পাৰিছে। অসমৰ সমাজত দেখা বিবিধ দৈহিক আৰু মানসিক 'টাইপ'ৰ মানুহৰ চেহেৰাও এইবোৰ চৰিত্ৰৰ মাজত ফুটি উঠিছে। আনহাতে আগৰ পৰা গুৰিলৈ আমাৰ সন্দেহ নাথাকে যে আখ্যানবস্তুৰ তাৎপৰ্য প্ৰতীকধৰ্মী।

এই উক্তিৰ সমৰ্থনত কেতবোৰ উদাহৰণ দিয়া যাওক। ৰাজমাওৰ কথা-বতৰা আৰু স্বভাৱ চৰিত্ৰৰ লগত আমাৰ পৰিচিত বহু পুত্ৰবৎসলা মাতৃৰ মিল লক্ষণীয়। একমাত্ৰ সন্তানৰ বিয়াত প্ৰায় শ্বহীদৰ দৰে প্ৰাণোৎসৰ্গ কৰা মাতৃৰ অভাৱ অসমত এতিয়াও নহ'ব। মানুহগৰাকীৰ কথা-বতৰা, খোজ কাটলত আভিজাত্য আছে, কিন্তু কৃষ্টি নাই। তেওঁ কাৰেঙৰ লিগিৰীবিলাকৰ কঠোৰ কৰ্ত্ৰী, বুঢ়া গোহাঁয়ণীৰ প্ৰতি অশ্ৰুভাৰাক্ৰান্তা সমব্যথী, সুন্দৰ কোঁৱৰৰ মনৰ ভাব বুজিব নোৱাৰা পুত্ৰবৎসলা কিন্তু অভিমানী মাতৃ, আৰু শেৱালীৰ প্ৰাণ শতুৰু। এই আটাইবোৰ প্ৰতিক্ৰিয়াই সাধাৰণ, সামাজিক — যিদৰে সাধাৰণ শাস্ত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ অজ্ঞ মনোভাব ঃ

'মোৰ তৰ্কবাগীশ পুত্ৰ-তই ইয়ালৈকে শাস্ত্ৰ পঢ়িলি! বেদবেদান্তই ইয়াকে কয়? পুৰাণ মহাভাৰতে মাতৃ-আজ্ঞা লংঘন কৰিবলৈ কয়?' (প্ৰথম অংক, প্ৰথম দৰ্শন)

আকৌ

'এই পুথি-পাঁজিবোৰেই ইয়াৰ কোমল মতি অবাটে নিলে। এইবোৰে ইয়াৰ মূৰটো ঘোলা কৰিলে।' (প্ৰথম অংক, প্ৰথম দৰ্শন)

কিন্তু ৰাজমাও কেৱল সামাজিক প্ৰতিক্ৰিয়াত অভ্যস্ত এগৰাকী মহিলাই নহয়। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ বিশেষ পৰিপ্ৰেক্ষিতত তেওঁ এক স্থিতিশীল সমাজৰ প্ৰতিনিধি। আচৰিত নহয়, কথাই কথাই তেওঁ সমাজৰ দোহাই দিয়ে।

আকৌ ধৰা যাওক বপুৰাৰ কথা। হাস্যৰসৰ যোগালী বাবে বপুৰাৰ চৰিত্ৰত বিকৃতি বা অতিৰঞ্জন প্ৰত্যাশা কৰা যায়। কিন্তু আচৰিত কথা যে চেহেৰা আৰু কথা-বতৰাৰ বিশেষত্ব সত্ত্বেও বপুৰাৰ বৈচিত্ৰ্য ক'তো কৃত্ৰিম যেন নালাগে। বপুৰা স্বভাৱৰহুৱা। আপোন চেহেৰাৰ অস্বাভাবিকতা সম্পৰ্কে সচেতন বপুৰাই ভেঙুচালি আৰু বহুৱালিৰ সহায়েৰে ৰাইজৰ কটাক্ষ ওফৰাবলৈ প্ৰয়াস পায়। আনহাতে এই বপুৰাও অৱস্থাভেদে গহীন হ'ব পাৰে। সুন্দৰী লিগিৰীহঁতৰ আগত বপুৰাৰ মন একেবাৰে আধুনিক অসমীয়া গানৰ ভাষাত 'কমোৱা তুলাবোৰৰ দৰে উৰে'। কিন্তু বিয়াৰ পিছত বপুৰা সংসাৰপীড়িত স্বামী। বপুৰাৰ কথাৰ ভংগীত অসমীয়া কথ্য ভাষাৰ সাৱলীলতাই পাহাৰী নিজৰাৰ দৰে কলকলায়। ফঁকৰা যোজনা বা পটন্তৰৰ কথা বাদ দিলেও সাধাৰণ কথা-বতৰাত নোমটেঙৰ আৰু সলিশিয়ান মনৰ চঞ্চলতা অনুভৱ কৰিব পাৰি ঃ

'সুন্দৰ ঃ কেলৈ? তই দেখোন বিয়া কৰোৱাৰ আগেয়ে তিৰোতা লাগে লাগে বুলি হামৰাও কাঢ়ি মৰিছিলি। এতিয়া কি হ'ল আকৌ?'

'বপুৰা ঃ এৰা কোঁৱৰ, কাঢ়োঁতে কাঢ়িছিলো। সোণত সুৱগা চৰোৱা গাৰ বাকলিখন,—

ডামিলগুটীয়া দাঁত কেইটিয়েদি মাঘৰ বিহুৰ মেজিৰ খৰিৰ মাজেদি ওলাই অহা জুইৰ নিচিনা বুকু পুৰি ভস্ম কৰা হাঁহিটো দেখি। বতাহে কোবোৱা বিৰিণাৰ হুৰ্হুৰি যেন মিঠা মাতটো শুনি। পিছে কি হ'ব? এনে টেঙৰ জাত ঐ— মোৰ গোসাঁই। বিয়াৰ কেইদিনমান পাছতে সেইবোৰনো কোন মেৰতলিত লুকুৱালে, সেইয়া ভগৱতী গোসাঁনীয়েহে জানে। মানুহ বুলিয়েই নাভাবে নহয় কোঁৱৰ। (সুন্দৰ আৰু সুদৰ্শনে হাঁহে)

'সুদৰ্শন— কি বুলিনো ভাবে অ' তাক?'

'বপুৰা ঃ হে হৰি কি বুলি ভাবিবনো? গুটি ধানৰ ভঁৰালটো বুলি। (সুন্দৰ আৰু সুদৰ্শনে হাঁহে)' (৩য় অংক তয় দৰ্শন)

আকৌ চাওক ঃ

'(কোটোহা বাঁহজোপাৰ তলৰ সৰু বাট। ধান খেৰৰ জুমুঠি এটা লৈ আগুনি কোবাই বপুৰা আহি থাকে)

যত বাক যথ যখিনী নিশাৰি নিশাচৰ জলদেৱ থলদেৱ বাঁকনী শাকনী— এইহেন আচানত পৰা বপুৰাক কৃপা কৰিবা। আৰু যদি নকৰা— কিনো কৰিবা— ঘাৰহে মোহাৰিবা,তাঁলে বপুৰাই কেৰেপ নকৰে। (ডাঙৰ কৈ কেবাবাৰো গলহেকাৰি মাৰি) হুচ হৈচ হেঃ হেঃ হেঃ। হে ৰাম প্ৰভু বাট দেখুৱাই নিবা। ভাল অৰণ্যত সোমালোহি।' (২য় অংক, ৩য় দৰ্শন)

অথচ কেৱল জীৱন্ত চৰিত্ৰৰ যোগেদি হাস্যৰসৰ যোগান ধৰাই বপুৰাৰ চৰিত্ৰৰ উদ্দেশ্য নহয়। বপুৰাৰ ধৰণ-ধাৰণ আৰু মন্তব্য নাটকৰ পৰিবেশৰ মাজত তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। আদৰ্শবাদৰ ধোঁৱাই যেন সুন্দৰ কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰ ঢাকি নধৰে, সেই বাবেই বপুৰাৰ সৃষ্টি। প্ৰেমৰ আৰু নাৰী চৰিত্ৰৰ জৈৱিক আৰু দৈহিক ভিত্তিৰ কথা বপুৰাই আমাক সোঁৱৰাই থাকে, যাতে সেই ৰহস্য অপাৰ্থিৱ বুলি ভাবিবলৈ আৰম্ভ নকৰো।

বাস্তৱতা আৰু মনস্তত্ত্বই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ চৰিত্ৰসমূহৰ শেষ পৰিচয় নহয়। আগতেই কৈছো যে আখ্যানবস্তুৰ পটভূমি এখন ঐতিহ্যাবদ্ধ, নিয়মনিষ্ঠ সমাজ, সি সমাজত ব্যক্তিৰ আত্মপ্ৰকাশ বিশেষ বাধাপ্ৰাপ্ত। কাঞ্চনমতী আৰু অনংগ সমাজৰ ওপৰত মহলাৰ হ'লে কি হ'ব? তেওঁলোকৰ প্ৰেমৰ স্বীকৃতিও এই সমাজৰ কঠোৰ অনুশাসনত অসম্ভৱ। শেৱালী আৰু সুন্দৰৰ কথোতো প্ৰায় অভাৱনীয়। এনে এখন সমাজত থাকি সুন্দৰ কোঁৱৰ অতিষ্ঠ, বিদ্ৰোহী হৈ উঠিছে। তেওঁৰ বাবে এইবোৰ নিয়ম-কানুন মামৰে ধৰা শিকলি। সুন্দৰ কোঁৱৰ ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱবাদৰ প্ৰতিনিধি স্বৰূপ। দুৰ্বাৰ প্ৰাণশক্তিৰে প্ৰাচীন সমাজ ছাৰখাৰ কৰি তাৰ ঠাইত নতুন সমাজ, নতুন জীৱন-বিধি গঢ়িবলৈ তেওঁৰ ইচ্ছা। প্ৰথমৰ পৰাই কোঁৱৰৰ মুখত অশান্তি আৰু বেদনাৰ চিন। কোৱা বাহুল্য, সি নিষ্কৰ্মা আধুনিক ৰোমাণ্টিকৰ 'ফেশ্যনেবল' বিষাদ নহয়, জড়সমাজৰ বান্ধোনত আত্মসমৰ্পণ কৰিবলৈ অনিচ্ছুক অথচ নতুন জীৱনৰ পথ বিচাৰি নোপোৱা বিদ্ৰোহী ব্যক্তিমনৰ অশান্তি। কোঁৱৰৰ দুই বন্ধুৰ লগত তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ প্ৰভেদ লক্ষণীয়। অনংৰাম দুৰ্বলচিত্তৰ, কিন্তু কোঁৱৰৰ দৰে হৃদয় স্বাভাৱিক আৱেগত সংকুচিত নহয়। আনহাতে সমাজৰ বিৰোধিতা কৰাৰ সাহস তেওঁৰ নাই। সুদৰ্শন সম্পূৰ্ণ এড্জাষ্টমেণ্টৰ ভক্ত। তেওঁৰ কাণ্ডজ্ঞান আৰু ভ্ৰমহীন সহজবুদ্ধি কোঁৱৰৰ ধৰ্ফৰণিৰ সম্পূৰ্ণ বিপৰীত। সুন্দৰ কোঁৱৰে তেওঁৰ বিদ্যা চৰ্চা যেতিয়া নাৰীবিদ্বেষৰ কাৰণ হিচাপে দৰ্শাই শাস্ত্ৰৰ উল্লেখ কৰিছে, তেতিয়া সুদৰ্শনে কৈছে ঃ

'সেইবোৰ শাস্ত্ৰকাৰ আৰু মুনি-ঋষিৰ মনৰ বেমেজ্বা অৰস্থাত সপোনত দেখা পন্থা। সেইবোৰ মাত্ৰ অলংকাৰ আৰু ছন্দসম্মত শ্লোকছন্দেৰে লিখা মিছা যুক্তিপূৰ্ণ প্ৰলাপৰ বাহিৰে আন একো নহয়[২]। (১ম অংক, ১ম দৰ্শন)। আনহাতে যেতিয়া কাৰেঙৰ লিগিৰী শেৱালীক কুঁৱৰী কৰিবলৈ সুন্দৰে সংকল্প কৰিছে তেতিয়া তাৰ পৰিণামৰ কথা সোঁৱৰাই সুদৰ্শনে তেওঁক নিবৃত্ত কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছে ঃ

'সুদৰ্শন ঃ কিন্তু ইয়াৰ পৰিণাম বৰ ভয়াবহ। তাক তুমি উপলব্ধি কৰিছানে নাই ক'ব নোৱাৰো। এনেয়ে তোমাৰ আগৰ এটি কামে ডাঙৰীয়াসকলক আৰু ৰাইজক বৰ অসন্তুষ্ট কৰি থৈছে। এই কামে মাত্ৰ সেই উমি উমি জ্বলি থকা জুইকুৰা দপ্‌দপ্‌কৈ জ্বলাইহে দিব'। কিন্তু সুদৰ্শনৰ শান্ত আৰু ধীৰ চেহেৰাৰ তলতো আবেগৰ স্ৰোত প্ৰবল। তাৰ প্ৰমাণ সুদৰ্শনৰ কণ্ঠৰ পৰা ওলোৱা আচৰিত অনুভূতিশীল গীতবোৰ। কিন্তু আত্মসমৰ্পণ কিংবা সন্ধিত সুন্দৰ কোঁৱৰে শান্তি নাপায়। সুদৰ্শন, অনংগৰামৰ দৃষ্টিকোণ হয়তো অবাস্তৱ নহয়। কিন্তু যি মুহূৰ্ততে তেওঁৰ দৃঢ় সংকল্পৰ পৰা বিচলিত হৈ দৈৱবাদীৰ দৰে কোঁৱৰে সমাজৰ লগত আপোচ কৰিছে সেই মুহূৰ্ততে তেওঁৰ জীৱনলৈ অধিক অশান্তিৰ ধুমুহা নামি আহিছে। কোঁৱৰে বিয়াৰ পাছত উপলব্ধি কৰিছে এই বিয়া দেহ-মনৰ যথাৰ্থ মিলন নহয়, ই তেওঁৰ বাবে অসহনীয় ভণ্ডামি, তেওঁৰ আদৰ্শবাদৰ জ্বলন্ত প্ৰৱঞ্চনা। সেইবাবে তেওঁ তাৰ পৰা মুক্তি বিচাৰিছে। কিন্তু এই মুক্তিৰ পৰিণাম কাঞ্চনমতীৰ আত্মহত্যা। অনংগৰাম আৰু সুদৰ্শনৰ দৃষ্টিকোণৰ যথাৰ্থতা এই ৰূঢ় সত্যই তেওঁৰ আগত দাঙি ধৰিছে। ব্যক্তি নিঃসংগ নহয়, ব্যক্তিৰ প্ৰতি কৃতকৰ্মই সমাজৰ আন বহুতকে স্পৰ্শ কৰেগৈ। আদৰ্শবাদী প্ৰেৰণাত লোৱা ব্ৰত সমাজৰ বহুতৰ বাবে অভিশাপ। এনেকি আত্মনিৰ্ভৰশীল সুন্দৰে নাজানে যে তেওঁৰ হৃদয়ো সমাজৰ নাগপাশতে বন্দী। ৰাজবংশত জন্মলোৱা তেওঁৰ মন শেৱালীত আসক্ত হ'লে কি হ'ব, সজ্ঞানে সেই কথা স্বীকাৰ কৰিবলৈ কোঁৱৰৰ গৌৰৱবোধ ৰাজী নহয়। লিগিৰীৰ 'আস্পৰ্ধাত' কোঁৱৰ বিস্মিত, বিৰক্ত। সমাজৰ পুনৰ্জন্ম দিবলৈ বিচৰা কোঁৱৰে কেৱল আন মানুহৰ নহয়, নিজৰ মনৰ খবৰো বিশেষ নাপায়। ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱবাদৰ এই আত্মদ্বন্দ্ব আৰু অন্ধতা যেন কোঁৱৰৰ জীৱন কাহিনীত জাজ্বল্যমান। সেয়ে মানুহক মানুহ হিচাপে নলৈ তেওঁ আদৰ্শৰ সঁজুলি হিচাপেহে লৈছে। অনংগৰামে যে বিবাহিতা কাঞ্চনমতীৰ লগত মিলন নিবিচাৰিবও পাৰে, কাঞ্চনমতী যে এই অপমানত আত্মঘাতী হ'ব পাৰে, ই তেওঁৰ সপোনৰো অগোচৰ। এনেকি শেৱালীৰ প্ৰতি তেওঁ আকৃষ্ট হ'লেও শেৱালীকো তেওঁ আদৰ্শবাদৰ যন্ত্ৰ হিচাপেই প্ৰয়োগ কৰিছে। এই শেৱালীক কুঁৱৰী কৰিবলৈ লোৱা সংকল্পও পাষাণ-হৃদয়-সমাজৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ প্ৰতিশোধ মাত্ৰ ঃ

'ৰাজমাও (দৃঢ়ভাৱে) ঃ সুন্দৰ তই কাৰেঙৰ ভিতৰলৈ শেৱালীক সুমাব নোৱাৰে।

'সুন্দৰ ঃ কাৰেঙত সুমাব নোৱাৰোঁ ? আই মাতৃ, তোমাৰ এই হুকুম অমান্য কৰিম। তাকে কৰিয়েই নেৰোঁ— তাতকৈ আৰু কৰিম। তোমাৰ আজ্ঞা, সমাজৰ আজ্ঞা, মোৰ উপৰিপুৰুষৰ আজ্ঞা, শাস্ত্ৰৰ বিধান, শাস্ত্ৰকাৰৰ নিবন্ধ আটাইবোৰৰ বিৰুদ্ধে যাম।' (৩য় অংক, ৩য় দৰ্শন)

পুনশ্চ—

'সুন্দৰ ঃ (অনংগলৈ) আজি তোমাৰ অভিশাপক মই নিজে প্ৰাণ দি জীৱন্ত কৰি তুলিবলৈ ওলাইছোঁ। মই ৰাজজীয়ৰী ধৰা ৰথৰ চকাৰ তলত জাঁপ দি মই নিজেই গুৰি হৈ বাটলৈ ওলাইছোঁ। মোৰ সংকল্প মই এৰিব নোৱাৰোঁ।' (৫ম অংক, ৪ৰ্থ দৰ্শন)

শেৱালীৰ মৃত্যুৰ আঘাতেহে এই আত্মাভিমানী, আত্মকেন্দ্ৰিক আদৰ্শবাদৰ পৰা প্ৰথমবাৰলৈ কোঁৱৰক মুক্তি দিলে। কাৰণ শেৱালীৰ প্ৰতিদান নিবিচৰা ভালপোৱা আৰু শেৱালীৰ আত্মত্যাগৰ মহিমাই কোঁৱৰক হৃদয়ৰ, আবেগৰ মূল্য বুজাই থৈ গ'ল। বিপ্লৱবাদৰ অন্ধ আৰু অপেণত উৎসাহত মানৱ হৃদয়ৰ, সংসাৰৰ জ্ঞানে এইবাৰ খোপনি পুতিলে।

কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই চৰিত্ৰৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতি সম্পৰ্কেও ক'বলগীয়া আছে। কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ প্ৰতি হৃদয় আসক্ত হোৱাত কোঁৱৰৰ লজ্জা আৰু আত্মগ্লানি স্বাভাবিক, কঠোৰভাৱে সেই আবেগ দমন কৰিবলৈ যাওঁতে কোঁৱৰ বেচেৰী শেৱালীৰ প্ৰতি নিষ্ঠুৰ হোৱাটোও বিশ্বাসযোগ্য ঘটনা। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে আৰু অলপ জটিলতা সৃষ্টি কৰি গোটেইখিনি খেলিমেলি লগাইছে। মাজে মাজে বিভ্ৰান্ত পাঠকে প্ৰশ্ন কৰে যে কোঁৱৰৰ নাৰী বিদ্বেষৰ কাৰণ আত্মৰতি নে অস্বীকৃত প্ৰেম? এই কথোপকথনকে ধৰক ঃ

'অনংগ ঃ ওঁ বুজিছোঁ। তেন্তে তিৰোতা এতিয়াও তোমাৰ হৃদয়ৰ দুৱাৰদলিৰ বাহিৰতে নে?'

'সুন্দৰ ঃ (হাঁহি) তাত অলপো সন্দেহ নাই।'

'অনংগ ঃ কিন্তু তিৰোতা লৈয়েই দেখোন তোমাৰ জীৱনৰ মেলা পাতিলা।'

সুন্দৰ ঃ পাতিলো যদি তিৰোতাৰ পৰা মই আঁতৰত। পদুম-পাতৰ পানীৰ দৰে তিৰোতা মোৰ জীৱনলৈ আহিলে গ'লেও মোক তিয়াব নোৱাৰে বন্ধু।' (৫ম অংক, ২য় দৰ্শন)

অৱশ্যে শেৱালীৰ মৃত্যুতে কোঁৱৰৰ শোকৰ গভীৰতাই এই সন্দেহ নিৰসন কৰে। কিন্তু সেই আঘাতে যে সঁচাকৈ তেওঁৰ হৃদয়ত প্ৰেম আৰু সহানুভূতি জাগ্ৰত কৰিলে তাৰ বলবান প্ৰমাণ আমাৰ অগোচৰ হৈ ৰৈ গ'ল।

দ্বিতীয়তে সুন্দৰ কোঁৱৰৰ বিপ্লৱাত্মক প্ৰেৰণা প্ৰধানতঃ নেতিবাচক, সৃষ্টিধৰ্মী নহয়। কোঁৱৰ শিক্ষিত আৰু উচ্চমনা। কিন্তু সমাজৰ অনুশাসনত অতিষ্ঠ হৈ তেওঁ যি বিক্ষোভ প্ৰকাশ কৰিছে তাৰ পৰিধি সীমিত। তেওঁ কেৱল বাস্তৱ জ্ঞান ৰহিত আদৰ্শবাদীয়েই নহয়, তেওঁৰ আদৰ্শবাদো আত্মকেন্দ্ৰিক। সমাজৰ নিষ্পেষণৰ ব্যাপক ৰূপ অৱধান কৰি অন্যান্য নিপীড়িতৰ সৈতে মিলিজুলি নতুন সমাজৰ ভৱিষ্যত ৰূপ সম্পৰ্কে সুস্থিৰ ধাৰণা লৈ তেওঁ বিদ্ৰোহ কৰা নাই। তেওঁৰ শৌৰ্য অনস্বীকাৰ্য। কিন্তু তাৰ নৈতিক মূল্য বিবাদৰ বিষয়। এই বিবাদ নাটকৰ কেন্দ্ৰীয় বস্তু হোৱা সত্ত্বেও জ্যোতিপ্ৰসাদ কোঁৱৰৰ প্ৰতি অত্যধিক সদয়। সেয়ে সুদৰ্শনৰ যোগেদি তেওঁ কোঁৱৰক 'ল'ৰামতীয়া' বুলিলেও কোঁৱৰৰ বিপ্লৱবাদৰ প্ৰতি তেওঁৰ আস্থা আৰু শ্ৰদ্ধা পাতে পাতে ফুটি উঠিছে। সেয়ে শেৱালীৰ বিয়োগৰ কাৰুণ্যতে নাটকৰ পৰিসমাপ্তি। হেমলেট বা লীয়ৰ দৰে কোঁৱৰে স্বয়ং অপমান আৰু যন্ত্ৰণাৰ মাজেদি নিজৰ স্বৰূপ আৱিষ্কাৰ কৰিবলগীয়া হোৱা নাই।

তথাপি ৰোমাণ্টিক ব্যক্তিমুখী বিপ্লৱৰ নানা তাৎপৰ্য সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন। জড় আৰু কাৰাগাৰ তুল্য সমাজৰ স্থায়িত্বৰ হকেও এই নাটকত সাৰগৰ্ভ ওকালতিয়ে ঠাই পাইছে। ৰাজমাওৰ মনৰ সমাজখন হাঁহি উৰাই দিয়া সহজ। কিন্তু অনংগৰাম আৰু কাঞ্চনমতীয়ে দেখা সমাজখন?

'কাঞ্চনমতী ঃ সকলো ভুল শুধৰাব নোৱাৰি।'

'সুন্দৰ ঃ কিয়?'

'কাঞ্চনমতী ঃ কিছুমান ভুল নুশুধৰালে অপকাৰ হয়। কিন্তু কিছুমান ভুল শুধৰাবলৈ

গ'লে ধ্বংস হয়। বৰঘৰৰ খুটাবোৰ ভুলকৈ পুতি, ঘৰটোকেই ভাঙিব লাগিব।' (২য় অংক, ১ম দৰ্শন)

অৱশ্যে এই দৰ্শনৰে সামৰণিত কোঁৱৰে ঘোষণা কৰিছে যে ভুল শুধৰাবলৈ গ'লে যদি প্ৰলয় আহে, যদি সমাজ নিৰ্মল কৰিবলৈ প্ৰলয়ৰ প্ৰয়োজন হয় তেন্তে সেই প্ৰলয়কে আহ্বান কৰিব। আকৌ অনংগৰামেও কাকুতি কৰি কৈছে ঃ 'সুন্দৰ। সমাজ তোমাক নালাগিব পাৰে, কিন্তু মোক লাগে। পুৱাৰ পৰা গধূলিলৈ, জন্মৰ পৰা মৃত্যুলৈকে আমাৰ সমাজৰ সৈতে সম্বন্ধ। সমাজৰ সম্বন্ধই সকলো বিধৰ জীৱনৰ সুখ-দুখৰ নিয়ামক।' কিন্তু সত্য আৰু সাহসৰ স্বাৰ্থত অনংগৰামৰ যুক্তি, অনংগৰামৰ বন্ধুত্বৰ দাবী কোঁৱৰে অৱজ্ঞাৰে প্ৰত্যাখান কৰে। 'সত্যৰ বন্ধুতা মই ৰাখিম— আৰু সকলোৰে শত্ৰুতা কৰিম।' (২য় অংক, ৪ৰ্থ দৰ্শন)

সত্যৰ স্বাৰ্থত, আদৰ্শৰ স্বাৰ্থত নিৰ্দয় সুন্দৰ কোঁৱৰে কিন্তু বহুত পলমকৈ বুজিলে তাৰ মূল্য কি ভয়াবহ। কাঞ্চনমতী কুঁৱৰীৰ করুণ মৃত্যুৱেই এই কঠোৰ আদৰ্শবাদ সন্দেহৰ ছাঁৰে ঢাকি পেলাইছে। স্বাভাৱিক হৃদয়াবেগৰ খাতিৰত সমাজৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰা মনোভাৱৰ গৌৰৱো তেওঁ উপলব্ধি কৰিছে। কাৰণ কাঞ্চনমতী সাহসহীনা নহয়, ছলনাময়ী নহয়। যি সত্য উপলব্ধি কৰি তেওঁ বিদ্ৰোহ বিচাৰিছে, সেই নিৰ্মম সত্য নিষ্পলকভাৱে অৱলোকন কৰিও আন আন বহু ব্যক্তিৰ কল্যাণ বিচাৰি কাঞ্চনমতীয়ে আপোন স্বাৰ্থ, আপোন হৃদয়ৰ দাবী বিসৰ্জন দিছে। তথাপি সুন্দৰ কাঞ্চনমতীৰ প্ৰতি আসক্ত নহয়; সেয়ে এই মৃত্যুৰ আঘাতে তেওঁক বিশেষ টলাব পৰা নাই। কিন্তু তেওঁৰ প্ৰাণ ৰক্ষাৰ বাবে প্ৰতিদানৰ লোভ অকাতৰে নেওচি শেৱালীয়ে যেতিয়া মৃত্যুবৰণ কৰিলে তেতিয়া কোঁৱৰৰ আত্মকেন্দ্ৰিক আদৰ্শসম্ভূত বিপ্লৱবাদে আপোনাৰ অপূৰ্ণতা ক্ৰটি, মুক্তকণ্ঠে স্বীকাৰ কৰিবলৈ বাধ্য হ'ল। এই দৰেই 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ আখ্যানৰ মাজেদি ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱাদৰ্শৰ অন্তৰ্দ্বন্দ্ব প্ৰকট হৈ উঠিছে।

নগাপাহাৰৰ কল্পৰূপো এই ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱবাদৰে অন্য দিশ। সমাজৰ সুপ্ৰাচীন সত্তাৰ মেৰপাকত সোমাই ব্যক্তিগত বিপ্লৱবাদ যেতিয়া বিৱশ হয়, বিপ্লৱৰ ভয়াবহ মূল্য আৰু বিপদৰ আশংকাত যেতিয়া কৰ্মপ্ৰেৰণা স্তব্ধ হয়, তেতিয়া এনে এখন ইতিহাসৰ অতীত, সময়ৰ সাঁচ নবহা আদিম আৰু অকৃত্ৰিম মানৱ সমাজৰ কল্পনাত সি আশ্ৰয় লয়। নাচি বাগি দিন কটোৱা নগা নাগিনীৰ ছবিৰে ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱবাদে ইতিহাসক, সংসাৰ জটিক বুঢ়া আঙুলি দেখুৱালে। ই যেন অভ্ৰষ্ট মানৱ সমাজ আৰু প্ৰকৃত মানৱ মনৰ দৰ্পণ— যি জীৱন ঘূৰাই পাবলৈ ৰোমাণ্টিক বিপ্লৱীয়ে বিদ্ৰোহ কৰে।

পুথি-পাঁজিত নিবিষ্ট সুন্দৰ কোঁৱৰৰ মেধা আৰু ধীশক্তি হৃদয়হীন। সত্যৰ নামত ধ্বংস লীলাত প্ৰবৃত্ত হ'বলৈ তেওঁৰ কুণ্ঠা নাই। কাৰণ তেওঁৰ ধীশক্তিয়ে হৃদয়াবেগক যথেষ্ট স্বীকৃতি দিয়া নাই। তেওঁৰ চেতন মনৰ অজ্ঞাতে যদিও তেওঁৰ হৃদয় শেৱালীৰ প্ৰতি আসক্ত তথাপি তেওঁ সেই বিষয়ে সম্পূৰ্ণ অজ্ঞ। সেয়ে তেওঁৰ বিপ্লৱাত্মক শক্তিত চমকিত হ'লেও আমি তাত কিহবাৰ অভাৱ অনুভৱ কৰো। নাটকৰ নাৰী চৰিত্ৰৰ যোগেদি এই নিৰ্বাসিত, অস্বীকৃত হৃদয়াবেগৰ বল আৰু মহিমা আমাৰ দৃষ্টিগোচৰ হয়। অভিজাত বংশৰ জীয়াৰী কাঞ্চনমতী ধীৰ, মিতভাষী আৰু দৃঢ় চেতা। কিন্তু সুন্দৰৰ অনভিজ্ঞতা দেখি, শিশুসুলভ আত্মকেন্দ্ৰিকতা দেখি অতি দুখতো তেওঁৰ মনৰ বাৎসল্যভাব জাগ্ৰত হৈছে। অনংগৰামৰ প্ৰতি তেওঁৰ প্ৰেম অবিচল। কিন্তু তাক অন্তৰৰ গহন প্ৰদেশলৈ ঠেলি সমাজৰ কল্যাণৰ চিন্তাত তেওঁ কোঁৱৰৰ সহধৰ্মিণী হ'বলৈ মান্তি হৈছে। দৈৱৰ ওচৰত এই আত্ম সমৰ্পণতো এক বিশেষ গৌৰৱ আছে।

আধ্যাত্মিক শক্তিৰে শাৰীৰিক, প্ৰাকৃতিক নিয়মৰ বাধা অতিক্ৰম কৰাত কাঞ্চনমতী বিশ্বাসী ঃ

'সুন্দৰ ঃ বঢ়িয়া কথা। তেন্তে তুমি মন এঠাইত থৈ শৰীৰত এঠাইত থাকিবলৈ একো আপত্তি নকৰা।'

'কাঞ্চনমতী ঃ তাত বিচিত্ৰতা কি? আপুনি শাৰীৰিকে এই কোঠাটোত সোমাই থাকি মনটোৰে হিমালয়ত থাকিবও পাৰে।'

উল্লেখযোগ্য যে এনে বাধা মানি ল'বলৈ কোঁৱৰৰ প্ৰবল আপত্তি। দেহ আৰু মনৰ একাত্মতা, বাসনা আৰু বাস্তৱৰ সাযুজ্য তেওঁৰ অন্যতম আদৰ্শ। উইলিয়াম ব্লে'ইকৰ নিম্নোক্ত শাৰীকেটাই যেন সুন্দৰ প্ৰাণৰ কথাই ঘোষণা কৰিছে ঃ

Bring me my Bow of burning gold :
Bring me my Arrows of desire :
Bring me my Spear. O. clouds unfold!
Bring me my chariot of fire.

শেৱালী কাৰেঙৰ লিগিৰী। কাঞ্চনমতী অভিজাত্য, কঠোৰ সংযম আৰু বুদ্ধিদীপ্ত মন তাইৰ নাই। কোঁৱৰৰ আলপৈচান ধৰি, কোঁৱৰৰ অকণ আৰামৰ বাবে দেহ-মন উছৰ্গা কৰিয়েই তাই স্বৰ্গীয় সুখ অনুভৱ কৰে। তাইৰ মন কোমল। ৰচকী লিগিৰীহঁতৰ ঠাট্টা মস্কৰাৰ উত্তৰ দিবলৈ তাইৰ মুখ তিমান চোকা নহয়। অথচ এই নিৰীহ ছোৱালীজনীও সমাজৰ, সংসাৰৰ আক্ৰমণৰ পৰা সাৰি নাযায়। ৰাজমাওৰ সন্দেহৰ বিষদৃষ্টি তাইৰ ওপৰত পৰে, পৰিচিত পৰিৱেশৰ পৰা ভয়ংকৰ অৰণ্যলৈ তাই নিৰ্বাসন পায়। এনেকি তাইৰ আৰাধ্য কোঁৱৰেও তাইৰ ভালপোৱাৰ অৱজ্ঞা আৰু ভৰ্ৎসনাৰে প্ৰতিদান দিয়ে। কিন্তু তাইৰ গভীৰ প্ৰেমে এই সকলো অৱজ্ঞা, দুখ, যন্ত্ৰণা সাগৰৰ দৰে সামৰি লৈছে। এই প্ৰেমৰ প্ৰেৰণাৰে কোঁৱৰৰ প্ৰাণ ৰক্ষাৰ্থে তাই জীৱন আহুতি দিছে। কাঞ্চনমতীৰ মৃত্যুত কোঁৱৰ বিস্মিত। শেৱালীৰ মৃত্যুত কোঁৱৰৰ কঠিন মনত অনুতাপ, উপলব্ধি, সুখ, গৌৰৱৰ বলিয়া বান নামি আহিছে। আত্মকেন্দ্ৰিকতাৰ কাৰাগাৰৰ পৰা তেওঁ মুক্তি পাইছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাব্যিক প্ৰতিভাৰ সম্যক পৰিচয় এই নাটকৰ পৰাই পাব পাৰি। স্থানান্তৰত মই কৈ আহিছো যে ভাষাৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনৰ শাসন সদায় নিশ্চিত নহয়। তেওঁৰ কল্পনাৰ বিপুলতা আৰু অন্তৰ্ভেদী শক্তিৰ বাবেই তেওঁৰ ভাষাৰ ত্ৰুটি-বিচ্যুতিয়ে আমাকচ ব্যথিত কৰে। ইয়াৰ লগত বহু প্ৰগতিবাদী অসমীয়া গানৰ ভাষাৰ দোষ-ত্ৰুটিৰ প্ৰভেদ সেয়ে আকাশ-পাতাল সদৃশ। (প্ৰসংগ-ক্ৰমে পাঠকক সোঁৱৰাই দিওঁ যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ সম্যক জ্ঞান কাৰো পৰা আশা কৰিব পাৰি তেনে ভুল নকৰাই ভাল। ৰবীন্দ্ৰনাথৰ অলেখ বন্ধুৰ পৰা তেওঁৰ দাড়ি, তেওঁৰ চশমা, তেওঁৰ বাত বেমাৰ, তেওঁৰ কাণ-খজুৱতিৰ বিষয়ে বিচিত্ৰ তথ্য আজিলৈকে পোৱা গৈছে। পোৱা নাযায় কেৱল ৰবীন্দ্ৰপ্ৰতিভাৰ যথাৰ্থ উপলব্ধি।) 'মোৰে জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ তই,' 'বাৰিষাৰে ঘন ঘোৰ,' প্ৰভৃতি গানৰ অনুভূতি আৰু উপলব্ধি নিয়াৰিকৈ প্ৰকাশ কৰিছে তাৰ ভাষাই। প্ৰথমোক্ত গানৰ শেষৰ শাৰীদুটা অবিস্মৰণীয় ঃ

'সুৰৰে জিঞ্জিৰী পিন্ধালি মোক তই
সুৰৰে জিঞ্জিৰী''

কিন্তু একেখন নাটকৰে 'যাউতি যুগীয়া ধনে মোৰ অ' গানটো চাওক। 'স্মৃতিৰ ছবিখনি প্ৰণয় ফুটুকীয়া', 'ভাবত অগণনে হমুনিয়া' প্ৰভৃতি বাক্যাংশৰ দুৰ্বলতা প্ৰায় অসহনীয়।

তেনেকৈ বেজবৰুৱাৰ আৰ্হিত নিভাঁজ কথা ভাষাৰ ওপৰত ভেঁজা দি তেওঁ যেতিয়া সংলাপ বা গান ৰচনা কৰে তেতিয়া সিহঁতৰ ব্যঞ্জনা আৰু ধ্বনিত আমি মুগ্ধ হওঁ। কিন্তু সংস্কৃত শব্দৰ প্ৰয়োগত জ্যোতিপ্ৰসাদ কেঁচা। ভাবৰ ফালৰ পৰা ৪ৰ্থ অংক ২য় দৰ্শনৰ অনংগৰামৰ দীঘলীয়া স্বগতোক্তিটো গুৰুত্বপূৰ্ণ ঃ মানুহৰ আত্মিক শক্তিৰ পাৰমাৰ্থিক আৰু ব্যাপক ৰূপ প্ৰকৃতিত ফুটি উঠিছে। শ্বে'লীৰ দৰে একে গতিশীল চিৰচঞ্চল সৃজন প্ৰয়াসেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কেন্দ্ৰীয় উপলব্ধি। কিন্তু স্বগতোক্তিটো আমনি লগা, খহটা, অপৈণত। তেনে ধৰণৰ তাত্ত্বিকভাব এটাক কিন্তু সাধাৰণ কথা-বতৰাৰ মাজত যি মৰ্মস্পৰ্শীভাৱে তেওঁ ফুটাই তুলিছে?

'নগা ল'ৰা ঃ ক চোন বাৰু মোৰ চাৰাপেন ক'লৈ গ'ল?'

'অনংগ ঃ তোৰ চাৰাপেন গছৰ কুমলীয়া পাত হ'ল, ৰঙাফুল হ'ল, হালধীয়া চৰাই হ'ল, জুৰিৰ পানী হ'ল, বৰষুণৰ টোপাল হ'ল।'

'নগা ল'ৰা (তন্ময় হৈ শুনি) ঃ আৰু কি হ'ল?'

'অনংগ ঃ ধুনীয়া পখিলা হ'ল, পুবাৰ বতাহ হ'ল, বেলিৰ পোহৰ হ'ল, জোনৰ হাঁহি হ'ল, নীলা আকাশ হ'ল।'

তাৰ তুলনাত অনংগৰামৰ বক্তৃতাটো কাঠৰ মূঢ়াটোৰ দৰে জড়। এই একে দোষেই কিঞ্চিৎ সুন্দৰ কোঁৱৰৰ শেষ উক্তিও স্পৰ্শ কৰিছেগৈ।

এইবোৰ দোষ আঙুলিয়াই দিয়াটো নিন্দুকৰ মনোভাব নহয়। ভণ্ড আৰু ভকতৰ দেশ ভাৰতবৰ্ষৰ যুক্তিনিষ্ঠ, নিৰাসক্ত বিচাৰৰ দিন হয়তো এতিয়াও অহা নাই। সেই দিন কেতিয়াবা উপগত হ'লে পাঠকে বুজিব যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ গুণ অকণমান নহয়। অতিৰঞ্জনৰ প্ৰয়োজন তাত নাই। আনহাতে তেওঁৰ দোষ দুৰ্বলতাৰ সম্যক জ্ঞান অৰ্জন কৰিলে আমাৰ জ্ঞানে সম্পূৰ্ণতা লাভ কৰিব আৰু তাৰ পৰাই আমাৰ ন চিন্তা, ন কৰ্মধাৰা সবল হ'ব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ দোষ-ত্ৰুটি যি নুবুজে সি প্ৰতিভাৰ প্ৰকৃত মহিমাৰো ভু নাৰাখে। □

[*সূত্ৰ নীলাচল ঃ ১৯৬৪ ঃ ২য় সংখ্যা*]

[বি ঃ দ্ৰঃ — লেখকে আমাক জনাইছে যে তেখেতৰ বহু মত ইতিমধ্যে সলনি হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদ সম্পৰ্কে লিখা তেখেতৰ লিখনিত তাৰ সম্ভেদ পাঠকে পাব। বিষয়টোৰ ওপৰত লিখা এটি আটাইতকৈ গুৰুত্বপূৰ্ণ লেখা হিচাপে আমি ইয়াত পুনৰ মুদ্ৰিত কৰিলো— সম্পাদক]

ৰূপালীম সম্পৰ্কে ড° হীৰেন গোহাঁই

'ৰূপালীম' এখন ৰূপক

ৰূপালীম নাটখনি এচাম সমালোচকে এইবাবেই পছন্দ কৰে যে কাৰেঙৰ লিগিৰী বা লভিতাৰ দৰে তাৰ সামাজিক তাৎপৰ্য নাই। সমগ্ৰ কাহিনীটো মনস্তত্ত্বৰ ওপৰত নিৰ্ভৰশীল— মানৱমনৰ নানা নিগূঢ় প্ৰবৃত্তি আৰু ধৰ্মৰ দ্বন্দ্বসংঘাতেই তাৰ প্ৰধান আবেদন। তাৰ পৰা এনে ধাৰণা জন্মে যে বাহ্যিক জগতখনৰ গুৰুত্ব গৌণ।

আচলতে নাটকখনৰ ৰূপকধৰ্মী। বাস্তৱবাদী নাটৰ বস্তুসাদৃশ্য (verisimilitude) তাত মুখ্য উপাদান নহয়। পাতনিত তেওঁ তাৰেই ইংগিত দিছে ঃ

"এই ৰূপালীম নাটৰ ঘটনা, চৰিত্ৰ, মানুহ সকলো মনেৰে গঢ়াহে অৰ্থাৎ কাল্পনিক। ইয়াত আদৰ্শ চৰিত্ৰ দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বিচিত্ৰতাহে দেখুৱাবলৈ প্ৰয়াস পোৱা হৈছে।— মোৰ আগৰখন নাট কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ 'সুন্দৰ'ৰ চৰিত্ৰটোৰ বিষয়ে বহুতকে ভ্ৰম ধাৰণা কৰা দেখা পাইছোঁ। সুন্দৰৰ চৰিত্ৰ আদৰ্শ হিচাপে তাত দাঙি ধৰাতকৈ চৰিত্ৰৰ বৈচিত্ৰ্য— এটা চিৰবিপ্লৱী মনৰ দুনিৰ্বাৰ গতিৰ সৈতে সমাজৰ সংঘৰ্ষ আৰু সংঘাত আৰু তাৰ পৰিণতি দেখুৱাবলৈহে প্ৰয়াস পোৱা হৈছিল" (ৰচনাৱলী, পৃঃ ১১৫)। সুন্দৰকোঁৱৰৰ চৰিত্ৰ প্ৰকৃত বিপ্লৱী হয় নে নহয়, সেই বিষয়ে আমাৰ বামপন্থী মহলত চলি থকা তৰ্ক-বিতৰ্ক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই উক্তিয়ে মীমাংসা কৰাত সহায় কৰে। কিন্তু উক্তিটো বাস্তৱবাদী নাটৰ পৰিভাষাত ব্যক্ত— ৰূপকৰ প্ৰতীকধৰ্মী চৰিত্ৰ তাত সুস্পষ্টভাৱে উল্লিখিত হোৱা নাই। দৰাচলতে সমগ্ৰ মন্তব্যটোৱে ৰূপালীম নাটখনৰ প্ৰতীকী ('কাল্পনিক') চৰিত্ৰৰ ইংগিত দিয়ে।

চৰিত্ৰৰ 'বৈচিত্ৰ্য'ৰ কথা ক'বলৈ গৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে, সুন্দৰকোঁৱৰৰ ইংগিত দিছে। সুন্দৰকোঁৱৰ এক মহান ব্যক্তিত্ব নহয় আৰু তেওঁৰ চৰিত্ৰও একমাত্ৰিক নহয়। বিপ্লৱৰ প্ৰতি তেওঁৰ আকৰ্ষণ আৰু ধাউতি প্ৰবল। কিন্তু তাৰ লগতে ব্যক্তিগত জেদ আৰু অহমিকা জড়িত। শেৱালীৰ প্ৰতি তেওঁৰ ব্যক্তিগত দুৰ্বলতা সামন্তযুগীয়া দম্ভ আৰু কৌলীন্যৰ বাবে তেওঁ যথাসময়ত ব্যক্ত কৰিব পৰা নাই। শেষত শেৱালীৰ আত্মত্যাগে তেওঁক বাস্তৱৰ মুখামুখি কৰিছে। চৰিত্ৰৰ এই অন্তৰ্দ্বন্দ্ব মণিমুগ্ধ আৰু ইতিভেনৰ চৰিত্ৰতো লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। তুলনাত মায়াব' আৰু ৰূপালীম কিছু সৰল চৰিত্ৰ। তেওঁলোকৰ মনে তেওঁলোকৰ হৃদয়ক প্ৰৱঞ্চনা নকৰে।

কামনা আৰু প্ৰেম

আপাতদৃষ্টিত প্ৰেম আৰু বাসনা লৈয়েই নাটখনৰ মৰ্মবস্তু গঠিত। প্ৰথম দৃশ্যতে অপূৰ্ব সুৰসমলয়ৰ মাজেদি মায়াব' ৰূপালীমৰ প্ৰেম পৰিস্ফুট কৰা হৈছে। দেখাত কিছু আদিম হ'লেও (ৰূকমীসকল যদিও 'সভ্য বৌদ্ধ জাতি') ৰূকমী জাতিৰ সহজ-সৰল জীৱনত প্ৰেমৰ বিকাশ

স্বচ্ছ আৰু গভীৰ। কিন্তু তাৰ মাজতেই ছঁয়াময়াকৈ আভাস পোৱা গৈছে প্ৰেম কেনে স্বাৰ্থপৰ আৰু অন্ধ, কেনে হিংস্ৰ আৰু ধ্বংসমুখী হ'ব পাৰে। মায়াব'ই তাৰ পেঁপাটো নহ'লে থাকিব নোৱাৰে বুলি জানি প্ৰেয়সী ৰূপালীমৰ মনত ঈৰ্ষাৰ ভাব জাগিছে, তাই থাপ মাৰি পেঁপাটো আনি শিলত গছকি ভাঙি পেলায়। অথচ পেঁপাটো আছিল মায়াব'ৰ প্ৰেমৰেই সাৰথি ঃ

"... এই পেঁপাটিয়ে তোমাৰ গীতকে মোক গাই শুনাইছিল। ৰূপালীম! তুমি কিয় ইমান নিমৰমিয়াল বাৰু? তুমি অকলে এৰি থৈ গ'লে তুমিয়ে হৈ পেঁপাটিয়ে মোক কতনো ইননি-বিননিৰে বিয়াকুল কৰি কৈছিলে" (ৰচনাৱলী, পৃঃ ১১৮)।

ৰূপালীমে কথাটো যেতিয়া বুজিছে তায়ো বেজাৰত হুকুহুককৈ কান্দিছে। এনেকৈয়ে সাধাৰণ ঘটনা এটাৰ মাজেৰে কাহিনীৰ বৃহত্তৰ মৰ্মন্তুদ সংঘাতৰ আভাস দিছে নাট্যকাৰে। প্ৰেম আৰু শিল্পকলা সগোত্ৰ। বাসনা তাৰ উৎস, কিন্তু বাসনাৰ আত্মকেন্দ্ৰিক স্বাৰ্থপৰতা অতিক্ৰম কৰি যায়, বেলেগ পৰিচয় লাভ কৰে— তাৰ সাৰ্থকতা দখল কৰাত নহয়, দান কৰাত। প্ৰেমৰ এই চৰিত্ৰ সম্পৰ্কে নাট্যকাৰে আকৌ আমাক জনাইছে ঃ

"ৰূপালীম ঃ বাৰু মায়াব'! জোনটোৱে ইমানবোৰ পোহৰ দি থাকে, তাৰ পোহৰবোৰ বাৰু ঢুকাই নেযায় কিয়?

মায়াব' ঃ সি পৃথিৱীখন খুব ভাল পায় সেই গুণে। সেই পোহৰবোৰ জোনৰ মৰম। পৃথিৱীখনলৈ জোনৰ ইমান মৰম আছে— সি কেতিয়াও নুঢুকায়" (ৰচনাৱলী, *পৃঃ ১১৯)*।

আকৌ প্ৰেমৰ এই স্বৰ্গীয় মহিমাটোও মাটিৰ পৃথিৱীৰ পৰাই উদ্ভাসি উঠে। মাটিৰ পৃথিৱী এৰি থৈ প্ৰেমে তেজাল ৰূপ ল'ব নোৱাৰে। সেয়ে ৰূপালীমৰ দেউতাক জুনাফাই মায়াব'ক কৈছে ঃ

"মায়াব'! ৰূপালীমক বিয়া কৰাবলৈ এনেয়ে নাপাব। নিজে এটা বাঘ মাৰি তাৰ মূৰটো মোৰ আগত দিবি, তেতিয়াহে তাইক তোলৈ দিম" (ঐ, পৃঃ ১২১)।

প্ৰেমৰ সেৱাত শক্তি

প্ৰেমৰ লগত শক্তিৰো সম্পৰ্ক আছে। শক্তিহীনে প্ৰেমক ৰক্ষণাবেক্ষণ দিব নোৱাৰে, হিংসাৰ পৰা প্ৰেমক বচাব নোৱাৰে।

অলপ পিছতেই ভীষণভাৱে সেই সত্য প্ৰমাণিত হৈছে। বলদৰ্পী আৰু ক্ষমতামত্ত শক্তি আহি অন্যায় উপায়ে মায়াব'ৰ কৃতিত্ব কলংকিত কৰিছে আৰু মায়াব'ৰ প্ৰেম, ৰূপালীমৰ প্ৰেম গছকি শেষ কৰিবলৈ ওলাইছে। মণিমুগ্ধৰ প্ৰথম উক্তিতে ক্ষমতাগৰ্বী মনৰ নিৰ্মমতা প্ৰকাশ পাইছে। কোনো বিচাৰ নকৰাকৈ সেনাপতি বেনথিয়াঙৰ কথাতে পতিয়ন গৈ মায়াব'ক দোষাৰোপ কৰিছে ঃ

"মণিমুগ্ধ ঃ মূৰ্খ! নিলাজ! খন্তেকতে বাঘৰ মূৰ উলিয়াই ওভতাই দে, চোৰ!" (পৃঃ ১২৪)

মণিমুগ্ধৰ আদেশত বুঢ়া জুনাফাক তেওঁৰ সেনাই প্ৰহাৰ কৰিছে, লাঞ্ছনা কৰিছে, বেনথিয়াঙৰ চাবুকৰ কোবত মায়াব' মূৰ্চ্ছা গৈছে। ব্যক্তিগতভাৱে মায়াব' নিস্তেজ আৰু শক্তিহীন নহয়। কিন্তু মণিমুগ্ধ হৈছে ক্ষমতা আৰু সম্পদৰ বলত বলী। মণিমুগ্ধই সেয়ে জুনাফাৰ মৰমৰ জী, মায়াব'ৰ হিয়াৰ আমঠু ৰূপালীমক অপহৰণ কৰি নিবলৈ ওলাইছে ঃ

"দুৰ্বলৰ কিহৰ মান— কিহৰ অপমান? অপমানেৰে-জোৰেৰে নিজৰ গাৰ প্ৰতি তেজ

টোপালেৰে তই তোৰ দুৰ্বলতাক পুহিব লাগিব। এই পৃথিৱীৰ— নৈ-সাগৰ- বন-উপবন- ভালৰো ভাল, সুন্দৰৰো সুন্দৰখিনি-ৰূপৰো ৰূপ-কাৰ ভোগ্য? বলীৰ-শক্তিশালীৰ।" (পৃঃ ১২৫)

কিন্তু এনে দুৰ্ভাগ্য আৰু অপমানক অদৃষ্টৰ লিখন বুলি সহি থকাৰ প্ৰবৃত্তি জুনাফাৰ নাই।

"জুনাফা ঃ (বলিয়াৰ দৰে) ৰূকমী ডেকা-বুঢ়া আটাইবোৰ জহি গ'ল নেকি? উস্- মোৰ কি হ'ল— কি হ'ল? (হাওঁফাওঁকৈ কান্দি) ৰূপালীম— ৰূপালীম। নাই, নাই— ধৰম নাই— বিচাৰ নাই— ৰজা নাই— ঈশ্বৰ নাই— অৰাজক-অৰাজক' (ঐ পৃঃ ১২৬)।

এপিনে বুঢ়া জুনাফাই অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে গুজৰিগুমৰি প্ৰতিবাদ কৰিছে, আনপিনে মানৱ সমাজৰ তথা মানৱতাৰ এক চৰম অৱনতি প্ৰকাশ কৰিছে। সাম্ৰাজ্যবাদী শাসনত লুণ্ঠিত আৰু লাঞ্ছিত ভাৰতীয় জনগণক বুজাই ক'বলগা হোৱা নাছিল শক্তিহীনৰ অপমান আৰু শক্তিমানৰ অত্যাচাৰৰ কথা।

দুখীয়া আৰু বুঢ়া জুনাফাৰ এই মানৱীয় এই মানৱীয় প্ৰতিক্ৰিয়াৰ বিপৰীতে দেখা গৈছে কাপুৰুষ, দায়িত্বহীন, ভোগবিলাসত মত্ত ৰূকমী ৰজাৰ পলায়নবাদী মনোবৃত্তি ঃ

"জুনাফা ঃ প্ৰভু! তোমাৰ পৰাও আজি এনে কথা শুনিব লাগিবনে? তোমাৰ ৰাজ্যৰ দুখীয়া প্ৰজাৰ ঘৰৰ পৰা ডকাইতৰ দৰে আন মানুহে বুকুৰ ছোৱালী কাঢ়ি নিবহি— তুমি আমাৰ ৰজা হৈ— ৰক্ষক হৈ— আমাক ৰাখিব নোৱাৰা?" (ঐ, পৃঃ ১২৮)

ইতিভেন আৰু ন্যায়যুদ্ধ

ৰূকমী ৰজাৰ ভনীয়েক ইতিভেন মণিমুগ্ধৰ বাগ্‌দত্তা। মণিমুগ্ধৰ প্ৰতি তেওঁ প্ৰেমাসক্তা। ৰূপালীমক ৰূক্‌মী ৰাজ্যৰ পৰা হৰণ কৰি লৈ যোৱা মণিমুগ্ধৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ অন্তৰত প্ৰতিহিংসা আৰু অপমানৰ জুই জ্বলিছে। কিন্তু সেই বুলিয়েই অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ ঘৃণা আৰু কাপুৰুষালিৰ বিৰুদ্ধে তেওঁৰ বিদ্ৰোহক উলাই কৰিব নোৱাৰি ঃ সি সম্পূৰ্ণ ন্যায়সংগত বাবেই ৰূক্‌মী ৰাইজৰ অন্তৰত সি স্পন্দন তুলিছে ঃ

"ইতিভেন ঃ ৰাইজসকল আৰু বিষয়াসকল। কাপুৰুষ বিলাসী ৰজাৰ ছাঁত থাকি তোমালোকৰো বুদ্ধি ভ্ৰষ্ট হ'ল নেকি? নিজৰ বাহুবল পাহৰি গ'লা নেকি? তোমাৰ ঘৰতে— তোমাৰ চোতালতে আহি তোমাৰ বুকুত গোৰ মাৰি শত্ৰু গুচি গ'ল। তুমি গৰ্জি নুঠি সেই শত্ৰুৰ চৰণৰ ধূলি নিৰ্মালি বুলি ল'লা। ৰূকমী ডেকা। ৰূকমী পুৰুষ। তুমি ইমান তললৈ গ'লা?" (ঐ পৃঃ ২৩০)

ইতিভেনে সোঁৱৰাই দিছে ৰূকমী ৰাজ্যৰ মুক্ত প্ৰকৃতিৰ আহ্বান, পূৰ্বপুৰুষৰ গৌৰৱময় স্মৃতি, জগাই তুলিছে ৰূকমী যুৱকসকলৰ আত্মাভিমান আৰু দেশপ্ৰেম ঃ

" —ইমান দুৰ্বল হৈ, ইমান জুৰুলা হৈ, ইমান নিশকতীয়া হৈ, ইমান অমানুহ হৈ জীয়াই নেথাকিবা। এই ৰাজ্যত তোমালোকৰ থাকিবৰ একো অধিকাৰ নাই। ৰূকমী বুলি চিনাকি নিদিবা। ডেকা বুলি নক'বা। এই পবিত্ৰভূমিত আৰু তোমালোকৰ জন্ম নুখুলিবা।" (পৃঃ ১৩০)

"আমাৰ দুৰ্দ্দম ডেকা নিশকতীয়া হৈছে। আমাৰ গৌৰৱ ম্লান পৰি আমাৰ জাতি [illegible] হৈছে। সেয়েহে শত্ৰুৰ ইমান দম্ভ— ইমান অতপালি। আমাক ইমান [illegible] দৰে পাইছে। মানুহ বুলিও নগণ্য হৈছে।" (পৃঃ ১৩২)

ইতিভেনৰ এই ওজস্বী বাগ্মিতাক কেৱল অন্ধ আক্ৰোশ বা প্ৰতিহিংসাৰ উদগীৰণ বুলিলে ভুল হ'ব। মণিমুগ্ধই তেওঁক কৰা ব্যক্তিগত অপমানত তেওঁ দেখিছে জাতিৰ অপমানৰ প্ৰতিবিম্ব। সেয়ে এই মুহূৰ্তত তেওঁৰ শৌৰ্য, তেওঁৰ বীৰত্বত ক্ষুদ্ৰ বা তুচ্ছ একো উপাদান নাই। কিন্তু আমি দেখিম যে ব্যক্তিগত মান-অভিমানৰ পৰা তেওঁৰ দেশপ্ৰেম বেছি দূৰলৈ যাব নোৱাৰিলে। তেওঁৰ মানৱীয় ব্যৰ্থতা সেইখিনিতে।

মণিমুগ্ধৰ মোহ

মণিমুগ্ধৰ কাৰেং ৰূকমী ৰজাৰ কাৰেঙৰে এক উন্নত সংস্কৰণ। কাপুৰুষৰ ভ্ৰষ্টাচাৰ ইয়াত নাই, কিন্তু শক্তিমানৰ অদম্য কামনা পূৰণতো সেই একে ধৰণৰ মনুষ্যত্বৰ স্খলন। মণিমুগ্ধৰ লিগিৰীয়ে নিমজ ভাষাত শুৱলা গীত গায়— কিন্তু তাৰ মৰ্ম হৈছে বাসনা আৰু সম্ভোগ। মণিমুগ্ধই অপূৰ্ব কবিত্বসনা ভাষাৰে প্ৰকাশ কৰিছে ৰূপমুগ্ধ মনৰ আকুল উচ্ছ্বাস। কিন্তু তাৰ শেষ কথা হৈছে কামনাৰ ক্ষুধা। মণিমুগ্ধৰ কাব্যিক ভাষাৰ প্ৰিয় উপমা হৈছে মৌ-মাখি আৰু ফুলৰ ঃ

"ৰূপালীম! এই পখিলাৰ জনম মৌ পিবলৈ— ফুলৰ বুকুত সোমাই ফুলৰ পাহিতে পৰি জহি যাবলৈ। ফুলো ফুলিছে পখিলালৈ। মৌও যাচিছে পখিলালৈ। পখিলাক মৌ পিয়াবলৈকে ফুলৰ জনম।" (ঐ, পৃঃ ১৩৪)

মণিমুগ্ধ অৱশ্যে ক্ৰুৰ, লোভী, অন্ধ বাসনাৰ প্ৰতিমূৰ্তি নহয়। তেওঁৰ ক্ষমতাই আনি দিয়া ই এক ধৰণৰ মোহ বা আত্মবিস্মৃতি। তেওঁৰ ৰূপতৃষ্ণা দৈহিক লালসাৰ মাজেৰে ব্যক্ত হ'লেও তাৰ মাজত আছে অনন্তৰ স্পৰ্শ। সেয়ে অতুল শক্তিৰ শক্তিশালী হৈও তেওঁ ভিখাৰীৰ দৰে করুণ নম্ৰতাৰে ৰূপালীমৰ মৰম ভিক্ষা কৰিছে ঃ

"মহাসাগৰৰ চাৰিওফালে পানী। থল নাই— এটি অকলশৰীয়া নাৱৰীয়া উটি বুৰি ভাহি গৈছে। থল নাপালে সি আৰু সৌ সাগৰৰ পানীতে লয় পাব।— তুমি আজি সেই আতুৰৰ থল হৈ সাগৰত দেখা দিছা। তুমি তাক বুকুত ঠাইত নিদি, মহাজলাহত জহি যাবলৈ কি সতেনো এৰি দিবা?" (ৰচনাৱলী, পৃঃ ১৩৪)

ভয় আৰু উৎকণ্ঠাত কাতৰ ৰূপালীমে এই উদগ্ৰ পিপাসাৰ সমুখত কাতৰ হৈ কৈছে তাইৰ প্ৰেমিক মায়াব'ৰ কথা। তাইক হাতৰ মুঠিত পাই কামনা চৰিতাৰ্থ কৰাৰ আশাত মণিমুগ্ধ উত্ৰাৱল। কিন্তু মণিমুগ্ধয়ো অনুভৱ কৰিছে তেওঁৰ এই 'ভালপোৱা' এই ৰূপতৃষ্ণাই তেওঁৰ মনুষ্যত্ব খৰ্বহে কৰিছেঃ

"ৰূপালীম! তুমি মোক ঘিণ কৰিছা। কিন্তু মই তোমাক ভাল পাওঁ। অতিকৈয়ে ভাল পাওঁ। তোমাৰ কাৰণে মই বহুত তললৈ নামি গ'লো— মানুহৰ শাৰীৰ পৰা হিংস্ৰ পশুৰ শাৰীলৈ তোমাক পাবলৈ।" (ঐ, পৃঃ ১৩৫)

নিৰ্ভয়, অবিচলিত

মণিমুগ্ধ উদগ্ৰ কামনাৰ তাড়নাত উন্মত্ত হ'লেও কাপুৰুষ নহয়। ৰূপালীমৰ ওপৰত পাশৱিক অত্যাচাৰ কৰিবলৈ তেওঁ বিচৰা নাই। বিচাৰিছে ৰূপালীমৰ স্বেচ্ছাই আত্মসমৰ্পণ। শত্ৰুৰ আক্ৰমণৰ সন্মুখতো তেওঁ নিৰ্ভয়, অবিচলিত।

ইতিভেনৰ দেশপ্ৰেমৰ অন্তৰালত জ্বলি থকা ব্যৰ্থ প্ৰেমৰ ঈৰ্ষাৰ অনলো মণিমুগ্ধই আজুলিয়াই দিছে ঃ

"ইতিভেন, তুমি ৰাপালীমক হৰণ কৰি আমাৰ দেশক অপমান কৰিছা। নিৰাশ্ৰয়া অবলাৰ ওপৰত অত্যাচাৰ কৰিছা। মই দেশৰ মান, জাতিৰ মান ৰাখিবলৈ প্ৰাণ দিবলৈ আহিছো।

মণিমুগ্ধ ঃ মিছা কথা।

ইতিভেন ঃ মিছা কথা?

মণিমুগ্ধ ঃ অৱশ্যে মিছা কথা। তুমি আহিছা তোমাৰ ঈৰ্ষাৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে মোৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'বলৈ" (পৃঃ ১৩৭-১৩৮)। ইতিভেনৰ প্ৰতি মণিমুগ্ধৰ সন্মান আছে, কিন্তু ইতিভেনৰ ৰূপে তেওঁক বলিয়া কৰা নাই। তেওঁ সেয়ে ইতিভেনক কৈছে ঃ

"নহয়— ৰাপালীমৰ সৌন্দৰ্য উপভোগ কৰিব নোৱাৰিলে মোৰ জীৱন অসাৰ্থক। তোমাক মই ভাল পাওঁ।" (পৃঃ ১৩৯)

চতুৰ্থ অংকতে ইতিভেনৰ আহত আত্মসন্মান আৰু মণিমুগ্ধৰ প্ৰতি অনুৰাগৰ সংঘাতত জুইৰ ফিৰিঙতি ওলাইছে ঃ

"ইতিভেন ঃ (চিঞৰি কয়) তোক মই ঘিণ কৰো। ঘিণ কৰো—

মণিমুগ্ধ ঃ ইতিভেন! মই তোমাক ভাল পাওঁ।

ইতিভেন ঃ বৰ্বৰ! ঘিণ কৰো— মই তোক ঘিণ কৰো।" (পৃঃ ১৪০)

কিন্তু মনিমুগ্ধ ক্ষমতাগৰ্বী। বলীৰ অহংকাৰে তেওঁৰ বিবেকক এতিয়াও হেঁচা মাৰি ধৰি আছে। তেওঁক প্ৰত্যাহ্বান জনোৱা অপৰাধত ৰূকমী গাঁওবোৰ জ্বলাই দিয়া হৈছে। তাক তেওঁ ৰূকমী জাতিৰ দেশপ্ৰেমৰ পৰিণাম বুলি বুজা নাই। তেওঁৰ মতে সি তেওঁৰেই পৌৰুষৰ, ইতিভেনৰ তেওঁৰ প্ৰতি প্ৰেমৰ, পুৰুষৰ শৌৰ্যৰ প্ৰতি নাৰীৰ আসক্তিৰ পৰোক্ষ পৰিণাম ঃ

"মণিমুগ্ধ ঃ (ডাঙৰীকৈ কয়) তিৰোতাৰ ঈৰ্ষাৰ জুইত এটা জাতি জহি যাব লাগিছে।" (পৃঃ ১৪০)

আনহাতে কাপুৰুষ, পলৰীয়া, ৰূকমী ৰজায়ো ভাবিছে তিৰোতাৰ বাবেই এনে অনৰ্থ ঘটিল।

"ৰজাঃ নাই—, আৰু একো বাকী ৰখা নাই। পাপিনী, শাখিনী, যখিনীহঁতে সকলোৰে মুদা মাৰিলে। সকলোৰে গুৰি এই তিৰোতাবোৰেই।" (পৃঃ ১৪৩)

মানৱীয়তা আৰু নাৰীত্ব

ব্যঙ্গাত্মক চৰিত্ৰৰ মুখত দিয়া হ'লেও এই উক্তিৰ তাৎপৰ্য আছে।

নাট্যকাৰে স্পষ্ট ভাষাত নক'লেও সমগ্ৰ কাহিনীৰ তাৎপৰ্যৰ পোহৰত এনেদৰে তাৰ অৰ্থ কৰিব পাৰি যে নাৰীয়েই হৈছে জীৱনৰ প্ৰকৃত প্ৰতিনিধি— প্ৰেম, শিল্প, সমাজ যেন শেহান্তৰত নাৰীৰ অবদান। আনকি পুৰুষৰ পৌৰুষৰো প্ৰয়োজন নাৰীক গৰ্ভৱতী কৰিবলৈ, নাৰীক আৰু নাৰীৰ সন্তানক ৰক্ষা কৰিবলৈহে। বিশ্বটো সংসাৰ-যন্ত্ৰ নাৰীক কেন্দ্ৰ কৰিয়েই চলিছে। আনকি নাৰীৰ সৃষ্টি কামনাত ব্যাঘাত ঘটিলে সমাজত ভয়ংকৰ পয়মাল ঘটিব পাৰে। পুৰুষ শাসিত

সমাজত নাৰীৰ ইতিবাচক ভূমিকাক তল পেলাই নেতিবাচক ভূমিকাকে ৰঞ্জনজনাই থকা হয়— মণিমুগ্ধ আৰু ৰূকমী ৰজাই যিদৰে কৰিছে। কিন্তু দুয়ো নাৰীক আৰু নাৰীৰ জৰিয়তে জীৱনৰ পৰম সত্যক অপমান কৰিছে। মণিমুগ্ধৰ পুৰুষকেন্দ্ৰিক জীৱনবোধত নাৰী হৈছে সম্ভোগৰ আহুতি। বন্দিনী ৰূপালীমে ৰূকমী ৰাজ্যৰ গাঁও-ভূঁই পুৰি ছাঁই হোৱা বুলি শুনি কান্দি-কাতি বিয়াকুল হোৱা বুলি শুনি মণিমুগ্ধই কৈছে ঃ

"সুন্দৰ হৈছে। চকুপানীৰ বাৰিষাৰে কোমল হোৱা অন্তৰৰ মাটিত মই চাহ কৰি মোৰ বাসনাৰ কঠীয়া পেলাবৰ উপযুক্ত সময় হৈছে। লৈ আহ ৰূপালীমক— সুন্দৰকৈ সজাই ফুল চন্দনেৰে।" (পৃঃ ১৪৪)

শেষত ৰূপালীমৰ দেহদানৰ চৰ্তত ৰূকমী ৰাজ্যৰ অৱশিষ্ট বন্দীবিলাকক প্ৰাণদণ্ড ৰহিত কৰি মুক্তি দিয়াৰ প্ৰস্তাৱ আগবঢ়াইছে মণিমুগ্ধই। সেই প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰি ৰূপালীমে দেশৰ বাবে চৰম ত্যাগ স্বীকাৰ কৰিবলৈ সাজু হৈছে। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া এইটোহে যে মণিমুগ্ধৰ ওচৰত আত্মসমৰ্পণ কৰিবলৈ শপত খোৱাৰ সময়তো মায়াব'ৰ নামতহে ৰূপালীমে শপত খাইছে (পৃঃ ১৪৬)। এই ৰূপালীমে কৈছিল মায়াব'ই তাইৰ 'জীৱন জুৰি আছে।' তাই মায়াব'ক ভাল পায় "গছত যিমান ফুল আছে, নৈত যিমান পানী আছে— আকাশত যিমান তৰা আছে— তিমান" (পৃ ১৩৫)। সেই মায়াব'কে বেচেৰীয়ে তাইৰ বুঢ়া বাপেক আৰু দেশৰ মানুহবিলাকৰ বাবে বিসৰ্জন দিবলৈ ওলাইছে।

প্ৰেমৰ চৰম মূল্য

মায়াব' প্ৰেমিক। সেয়ে ৰূপালীমক মায়াবই' ভুল বুজা নাই। ৰূপালীমৰ মৰমৰ মূল্য সি দিছে (পৃঃ ১৪৮-১৪৯)। কিন্তু ইতিভেনৰ ঈৰ্ষাই তেওঁক অন্ধ কৰিছে। দেশৰ মানুহ তেওঁৰ কথাত প্ৰৰোচিত হৈ ৰূপালীমৰ প্ৰতি ক্ৰোধ আৰু হিংস্ৰতাত জ্বলি উঠিছে। ৰূপালীমে যে অৱশেষত সতীত্ব, বিসৰ্জন দিব লগা নহ'ল, বুঢ়া বাপেকেও বিশ্বাস কৰা নাই। মানুহৰ সমাজ, সভ্যতা, মনস্তত্ত্বত নাৰীৰ যি অবিনশ্বৰ ভূমিকা, এই অন্ধ আৰু উন্মত্ত মানুহবোৰে তাক অস্বীকাৰ কৰিছে। সেয়ে হিংসা আৰু ক্ৰোধৰ জুইত পুৰি সিহঁতৰ প্ৰাণ, সিহঁতৰ দেশ ৰক্ষা কৰা মহীয়সী সৰলপ্ৰাণা ৰূপালীমক সিহঁতে হত্যা কৰিছে। শেষ দৃশ্যত দেশপ্ৰেমৰ যি জয়গান সি অন্ধ, উন্মত্ত আৰু অসত্য। তাৰ বলি হৈছে মৰম, দয়া, কৰুণাৰ প্ৰতিমূৰ্তি ৰূপালীম।

আনহাতে মণিমুগ্ধৰ ৰূপতৃষ্ণা ৰূপালীমৰ অপূৰ্ব কৰুণা আৰু ত্যাগৰ যাদুস্পৰ্শত পৰিণত হৈছে শিল্পীৰ নিৰ্লিপ্ত সৌন্দৰ্যসেৱালৈ। তেওঁ বহু চেষ্টাৰেও ৰূপালীমৰ অন্তৰ জয় কৰিব নোৱাৰি স্তব্ধ হৈ সিংহাসনত বহি থাকে। অন্তৰৰ উদগ্ৰ বাসনা ক্ৰমে শান্ত হৈ যায়। মোহৰ পৰা তেওঁৰ আত্মাই মুক্তিলাভ কৰে।

"মণিমুগ্ধ ঃ ৰাতি কিমান পৰ?

লিগিৰী ঃ শেষ হ'ল— পোহৰ হ'ল।

মণিমুগ্ধ ঃ (গভীৰ হৈ দাৰ্শনিকতাৰে) পোহৰ হ'ল— এৰা, পোহৰ হ'ল।" তমসাৰ পৰা জ্যোতিৰ মাজলৈ অহা মনেৰে তেওঁ অকুণ্ঠিত চিত্তে ৰূপালীমক মুক্তি দিছে। তেওঁ ৰূপালীমৰ ওচৰত ক্ষমা মাগিছে। হয়তো তেওঁৰ প্ৰাণত সঞ্চাৰ হৈছে কৰুণা— যি কৰুণাই পৌৰুষক শাসনত ৰখা উচিত। এই সময়ত বাজি উঠিছে "বৌদ্ধ ভিক্ষুৰ পুৰতিৰ বন্দনা-গীত।" (পৃঃ ১৪৮)

ই কোনো স্বয়ংসম্পূৰ্ণ অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ জয়গান নহয়। এই অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ ভিত্তি সামাজিকতা— যাৰ প্ৰকাশ ঘটিছে ৰূপালীমৰ কৰুণাৰ প্ৰকাশত, তাইৰ নিবিড় মৰমিয়াল চৰিত্ৰত, তাইৰ আত্মত্যাগত। ৰূপালীম এক বিশেষ চৰিত্ৰ নহয়, আনকি এক বিশেষ ধৰ্মৰ প্ৰতীকো নহয়। ৰূপালীম নাৰী, ৰূপালীম অবিকৃত মানৱ সমাজ আৰু মানৱ প্ৰকৃতিৰ প্ৰতিনিধি।

সংস্কৃতিৰ সামাজিকতা

ৰূপালীম নাটৰ মাজেদি যি অন্তৰ-সংস্কৃতি উদ্ভাসিত হৈছে সি ব্যক্তিসত্তাৰ কোনো অনিৰ্বচনীয় অন্তৰঙ্গ বোধ বা অনুভূতি নহয়। এই অন্তৰ-সংস্কৃতি বাহ্যিক আচাৰ-আচৰণ, নিয়ম আৰু অনুষ্ঠানৰ মাজেদি প্ৰকাশিত। শেষ বিচাৰত তাৰ সংজ্ঞা হৈছে সমাজ। এই সমাজে মানৱতাক প্ৰকাশ কৰে আৰু ৰক্ষা কৰে।

ঃ 'যি জনতাই সদায়, দুষ্কৃতিৰ আক্ৰমণত কেঁচুবাতে ধ্বংস হ'ব খোজা সংস্কৃতিক নিজৰ বুকুত সোমাই তুলি তালি ডাঙৰ দীঘল কৰে, যি জনতাই সদায় সংস্কৃতিৰ পৰাজয় হ'লেই দুষ্কৃতিৰ অত্যাচাৰ মূৰ পাতি ল'বলগীয়া হয়, যি জনতাৰ অন্তৰত সংস্কৃতিলৈ মৰম নুনুমোৱা বেলিৰ দৰে সদায়ে জ্বলি থাকে, যি জনতা সংস্কৃতিৰ বাঁহীত চিৰকাললৈ মুগ্ধ— যি জনতাই দেখা মাত্ৰকে সংস্কৃতিক চিনি পায় মাকে পুতেকক চিনি পোৱাৰ দৰে, যি জনতাই নিজৰ বুকুৰ তেজ যুগে যুগে দিয়ে। সংস্কৃতিক জীয়াই ৰাখি... জীৱনৰ হাঁহি ফুলাব বুলি বাট চাই আছে—"। (শিল্পীৰ পৃথিৱীত, ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৩৬-৪৩৭)

ভালদৰে মন কৰিব পাৰিলে মনোযোগী পাঠকে দেখিব জনতা তথা সমাজৰ এই সংজ্ঞাত আমি আগতে উল্লেখ কৰা নাৰীৰ লালন-পালন কৰাৰ ধাউতি আৰু নিজকে নিঃশেষ কৰি হ'লেও সৃষ্টিক সংৰক্ষণ কৰাৰ প্ৰবৃত্তি স্পষ্ট ভাষাত নিহিত হৈ আছে। শেৱালী-ৰূপালীম-লভিতা ঃ এই তিনি নাৰী মূৰ্তিৰ মাজেদি জ্যোতিপ্ৰসাদে যি সত্য প্ৰকাশ কৰিবলৈ বিচাৰিছে তাক এক গোপন-গহন অন্তৰংগ অন্তৰ-সংস্কৃতি বুলি ভাবিলে গুৰুতৰ ভ্ৰান্তি হ'ব। সেই তথাকথিত অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ আদি আৰু অন্ত, সাৰ্থকতা আৰু সিদ্ধি সমাজত।

পুঁজিবাদ আৰু তাৰ দৈত্যাকায় সংস্কৰণ সাম্ৰাজ্যবাদত ব্যক্তিসত্তা স্বীকৃতি হ'লেও সমাজ স্বীকৃত নহয়। ফলত সেই পৰিবেশত পুষ্ট ব্যক্তিসত্তা লোভী, ক্ৰুৰ, হিংস্ৰ, ধ্বংসমুখী। মানৱ সমাজৰ যি মৌলিক, অবিচ্ছেদ্য নাৰীসত্তা, সি পুঁজিবাদী ব্যৱস্থাত অস্বীকৃত। তাত কেৱল পুৰুষৰ অস্ত্ৰ পৰাক্ৰমৰ মূঢ় আস্ফালন। নাৰী তাত কেৱল ভোগৰ সামগ্ৰী, সৃষ্টিৰ পৰা বিচ্ছিন্ন বাসনাৰ খেলনা। সেয়ে সেই ব্যৱস্থাৰ শেষ পৰিণতি হিংসা, যুদ্ধ আৰু নিপীড়ন, অৱশেষত শূন্যতা। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংস্কৃতিয়ে বিচাৰে মানৱসত্তাৰ এই নাৰীসুলভ, সামাজিক দিশটোক পুনৰুদ্ধাৰ কৰিবলৈ— মানুহৰ মংগলৰ বাবেই। ☐

(সূত্ৰ ঃ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ ধাৰণা প্ৰবন্ধৰ পৰা, ঐতিহ্যৰ ৰূপান্তৰ আৰু অন্যান্য প্ৰবন্ধ গ্ৰন্থ, ডিচেম্বৰ, ১৯৯৩)

মণিমুগ্ধৰ অন্য জনম

জ্ঞান পূজাৰী

ৰূপালীম সঁচা অৰ্থত প্ৰকৃতিৰ আৰ্কিটাইপো হ'ব পাৰে। শিল্পী মণিমুগ্ধ প্ৰকৃতিৰ প্ৰাণহন্তা হ'ব নোৱাৰে। অপাৰ সহনশীলা প্ৰকৃতি-দাত্ৰীৰ ওচৰত মূৰ দোঁৱাইছে শিল্পীয়ে। প্ৰকৃতিৰ পৰা আহৰণ কৰিছে কঠোৰ আত্মসংযম আৰু আত্মজিজ্ঞাসা আৰু মণিমুগ্ধ সমাহিত হৈছে। ফলত শিল্পীৰ মানস তুলিকাত উদ্‌ঘাটন হৈছে নাৰীৰ অসীম ৰহস্য আৰু ঐশ্বৰ্য।

"মণিমুগ্ধ অৱশ্যে ক্ৰুৰ, লোভী, অন্ধবাসনাৰ প্ৰতিমূৰ্তি নহয়। তেওঁৰ ক্ষমতাই আনি দিয়া ই এক ধৰণৰ মোহ বা আত্মবিস্মৃতি। তেওঁৰ ৰূপতৃষ্ণা দৈহিক লালসাৰ মাজেৰে ব্যক্ত হ'লেও তাৰ মাজতে আছে অনন্তৰ স্পৰ্শ। সেয়ে অতুল শক্তিৰ অধিকাৰী হৈও তেওঁ ভিখাৰীৰ দৰে কৰুণ নম্ৰতাৰে ৰূপালীমৰ মৰম ভিক্ষা কৰিছে।" (ঐতিহ্যৰ ৰূপান্তৰ, ড° হীৰেন গোহাঁই)

কোনো কোনো মহান নাট্যকৰ্ম বা চলচ্চিত্ৰত বোধহয় এনে এটা দৃশ্য থাকে, য'ত সমগ্ৰ নাটখনিৰে সৃজনীশীল শিল্প-সৌন্দৰ্য থুপ খাই থাকে সূক্ষ্ম আৰু ব্যঞ্জনাক্ষমভাৱে— যিটো দৃশ্যই নাটখনিৰ সাংগঠনিক কম্প'জিছন গতিশীল কৰি তোলাত মটিফ স্বৰূপে কাম কৰে। 'ৰূপালীম' নাটকখনিৰো ষষ্ঠ অংকটো এক ধৰণৰ সঁচাৰকাঠি স্বৰূপ (Leit motif)। এই দৃশ্যতে মণিমুগ্ধৰ ৰূপান্তৰ ঘটিছে। ভালেমান সমালোচকে ইয়াক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰ সংস্কৃতি— ভাববাদ অনুসৃত, গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱ আদি আখ্যাৰে বিভূষিত কৰিছে। ড° গোহাঁয়ে এই ৰূপান্তৰ যে জীৱনভিত্তিক, মাটিৰ পৃথিৱীৰ সান্নিধ্যতহে জ্যোতিপ্ৰসাদ ধন্য হৈছে— তাক আলোকিত কৰিছে। (পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ) তদুপৰি নাটকখনিৰ চৰিত্ৰসমূহৰ যথাযথ বিশ্লেষণে মণিমুগ্ধৰ ৰূপান্তৰ যে নাটকীয় প্ৰয়োজনতে সম্পন্ন হৈছে ইয়াকো প্ৰতীয়মান কৰে। ৰূপালীমৰ দেশপ্ৰেম, মানৱপ্ৰেম আৰু মায়াব'ৰ প্ৰতি থকা অকুণ্ঠ ভালপোৱা আৰু এই পটভূমিত ৰূপালীমৰ আত্মত্যাগ, আৰু ৰূপালীমৰ মহিমাময়ী ৰূপৰ প্ৰতি সম্পূৰ্ণ নতজানু মণিমুগ্ধৰ আত্ম-প্ৰতিকৃতিও উন্মোচিত হৈছে এইটো দৃশ্য পৰিকল্পনাতে।

চতুৰ্থ অংকত..."মণিমুগ্ধই তেনেই ওচৰ চাপি হাতত ধৰো ধৰো কৰোতেই ৰূপালীমে নিৰুপায় অসহায় হৈ এটা চিঞৰ মাৰি মায়াব' মায়াব' বুলি মুকলি খিৰিকীখনেদি ল'ৰি গৈ আগ-পাছ নুগুণি জাপ মাৰি দিয়ে।"

মায়াব'ৰ প্ৰতি ইমানেই আছিল তাইৰ সৰল নিভাঁজ ভালপোৱা।

আৰু এই ভাৱঘন মেজাজ, মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰৰ Plasticity অংকন কৰিবৰ বাবেই যে পহয় চতুৰ্থ অংকৰ পৰা ষষ্ঠ অংকলৈ আৰোহণ,— যাৰ ফলত এটা বিশেষ Composition, ত' লা-ছাঁয়াৰ বিন্যাস,— যি আমাৰ অনুভূতিক উদ্দীপ্ত কৰি তোলে, আমাৰ কল্পনাশক্তিক খৰ আৰু ধীমান কৰি তোলে।

সমগ্ৰ দৃশ্যসজ্জাই আলোকিত শ শ প্ৰদীপেৰে। সুন্দৰ পালেঙত মণিমুগ্ধ, কটিৰ াই

আছে। বিলাস-সম্ভোগত উটি-ভাঁহি যোৱা প্ৰাসাদ, atmospheric detail। "বজোৱা সুন্দৰ সুৰদি বেহাগ... বজোৱা কামোদ- মোৰ বাসনাৰ ৰঙা গোলাপ এপাহ এপাহকৈ ফুলি উঠক। .... আৰু মোক আনি দিয়া মিছৰী হাছিছ...।" এক সপোন বলীয়া পৰিৱেশ। যেন ফেণ্টাছী। অসংযত মণিমুগ্ধ। চিত্ৰ-বিচিত্ৰ বৰ্ণেৰে ৰঞ্জিত পৰিমণ্ডল। বৰ্ণৰ পয়োভৰ। ছন্দস্পন্দ। '...বৰ্ণৰ বৈচিত্ৰ্য, বৈপৰীত্য, বাদী-সংবাদী চৰিত্ৰ, অনুক্ৰম (sequence), সংগতি (harmony), স্তৰভেদৰ উজ্জ্বলতা-অনুজ্জ্বলতা (light & dark tone), মাত্ৰা আৰু বৰ্ণৰ দ্যুতিৰ যোগেদি- আমি কাণেৰে নুশুনা, কেৱল মনেৰে উপলব্ধি কৰিব পৰা ছন্দস্পন্দৰ সৃষ্টি কৰে।"(ৰূপ বৰ্ণ বাক, নীলমণি ফুকন, পৃষ্ঠা ৬৮)

কিন্তু মণিমুগ্ধ আছিল ক্ষমতাগৰ্বী, স্বেচ্ছাচাৰী শাসক। ৰূক্মী জাতিৰ জাতিপ্ৰেম আৰু দেশপ্ৰেমক তেওঁ ভুল বুজিছিল ঃ

মণিমুগ্ধ ঃ (ডাঙৰকৈ কয়) তিৰোতাৰ ঈৰ্ষাৰ জুইত এটা জাতি জ্বহি যাব লাগিছে। (সাউৎকৈ ঘূৰি) হাঃ হাঃ।

উন্মত্ত অট্টহাস্যেৰে, বৰ্বৰতাৰে ৰূক্মী গাঁওবোৰ জ্বলাই দিয়া হ'ল। তাক তেওঁ ভাবিলে তিৰোতাৰ ঈৰ্ষাৰ জুইৰ লেলিহান শিখাৰ পৰিণতি। সেই উন্মত্ততা কিন্তু নতজানু হ'ল ৰূপালীমৰ দেশপ্ৰেম, জাতিপ্ৰেম আৰু আত্মত্যাগৰ বেদীত ঃ

মণিমুগ্ধ ঃ বুজিছা? —যদি এই শৰীৰ মোক দান কৰা, তেতিয়াহ'লে তোমাৰ মায়াব'ক এৰি দিম—

(ৰূপলীম উঠি মণিমুগ্ধৰ ওচৰলৈ আহি)

ৰূপালীম ঃ সঁচাকৈয়ে? সঁচাকৈয়ে এৰি দিবা? মোৰ বুঢ়া আপুকো?

মণিমুগ্ধ ঃ সকলোকে— তোমাৰ দেশৰ সকলো মানুহক।

ৰূপালীম ঃ তেন্তে তাকে কৰা, তাকে কৰা। তুমি মোক যি কৰিবলৈ কোৱা তাকে কৰিম। মই তাকে কৰিম। সিহঁতক এৰি দিয়া। সিহঁতক এতিয়াই এৰি দিয়া।

মণিমুগ্ধ ঃ সঁচাকৈয়ে কৈছানে?

ৰূপালীম ঃ সঁচাকৈয়ে- সঁচাকৈয়ে- মই শপত খাইছো। মায়াব'ৰ শপত। সিহঁতক এৰি দিয়া- এৰি দিয়া।

কিন্তু যাৰ বাবে অত ত্যাগ, অত কৰুণা সিহঁতেই ৰূপালীমক ভুল বুজিছে। বাপেক জুনাফাই মণিমুগ্ধৰ মুখত এই কথা শুনি 'অসতী' বুলি দূৰলৈ আচাৰ মাৰি পঠিয়ায়। ৰূপালীম দূৰত উফৰি পৰেগৈ। জুনাফাৰ আচৰণৰ অৰ্থ বুজিব নোৱাৰি ৰূপালীম অবাক হৈ থাকে। অন্ধ আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ দাস বুঢ়াই প্ৰেম শিল্প, নাৰীৰ মহিমাময়ী প্ৰতিমা দূৰলৈ আচাৰ মাৰি পঠিয়ায়।

হতভম্ব, মুহ্য, ম্ৰিয়মান ৰূপালীম লগে লগে সন্মুখীন হ'ব লগা হৈছে ভয়ংকৰ বৰ্তমানৰ। ৰূক্মী গাঁও-জাতি জ্বলি পুৰি শেষ হ'লে ভালপোৱা জিঘাংসু মণিমুগ্ধৰ, বিভীষিকাময় মণিমুগ্ধৰ। অন্যহাতে প্ৰতিশ্ৰুতিত আবদ্ধ তাই। 'তাই বৰ সশংকিত হৈ আসন্ন কিবা নজনা বিপদৰ আশংকাত শেতা পৰি গৈছে'- অন্য অৰ্থত তাই তাইৰ ভৱিষ্যত দেখা পাইছে।

এক সাক্ষাৎকাৰ প্ৰসংগত বিশ্ববিশ্ৰুত চলচ্চিত্ৰকাৰ সত্যজিৎ ৰায়ে কৈছিল ঃ "পথেৰ পাঁচালীৰ ষ্টোৰি টেলিং মেথড যেখানে সৰল বা লিনিয়াৰ ছিলো সেখানে ডিটেল দিয়ে এনৰিচ কৰেছি— Contrapuntal - গোছেৰ বুনোন বেখে যাওয়া হয়েছে।"

নাটখনিৰ এই মুহূৰ্তত detail-ৰ সন্নিধি-বৈপৰীত্য, পোহৰৰ ঘাত-অভিঘাত, বিশেষতঃ

atmospheric detail আৰু Behaviouristic detail-ৰ ক্ৰিয়া-প্ৰতিক্ৰিয়া, ৰাসায়নিক সংশ্লেষণ মন কৰিবলগীয়া। "মণিমুগ্ধই ৰ লাগি চাবলৈ ধৰে। একেবাৰে তন্ময়- যেনিবা এজন শিল্পীয়ে নিজে গঢ়া মূৰ্তিটোলৈ চাইহে ভোল গৈ আছে।" অন্যহাতে গছাই গছাই শ শ প্ৰদীপ জ্বলোৱা হৈছে। (চাকিবোৰ যদি লিগিৰীৰ হাতত দি গছাৰ আকৃতি কৰা হয়- আৰু ওপৰৰ মুখমণ্ডলত কেৱল পোহৰ থাকে।) Atmospheric detail ভোগ-বাসনাত নিমজ্জিত- লীন গৈছে। এই সাদৃশ্য-বৈপৰীত্যৰ Compositionটো স্থাপত্যৰ সদৃশ (Frozen music!) : Carried away by his enthusiasm for Pictorial Composition, Eisenstein moulded expressive, monumental mises-en-scene, but it was often difficult to justify the content of the form he was striving to achieve. In some of mises-en-scene, extremely graphic in idea and composition, an actor's strained muscles often belied his inner-feelings.'(**Notes of a soviet Actor**, N. Cherkasov P105)

ধীৰ আৰু বিৰামহীন বিবৰ্তন। ধাৰাবাহিক সঞ্চাৰ। কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ দৰে পৰিচিত এক সপোনবলীয়া পৰিৱেশ। যেন এক ফেণ্টাছীৰ মুখামুখি হৈছে দৰ্শক। এক ইলিউছন। প্ৰয়োগ হৈছে চেতনাৰ উন্নয়নকল্পে। এজন মণিমুগ্ধ আমাৰ pictorial Composition-ৰ মণিমুগ্ধ আৰু আনজন মণিমুগ্ধ অসংযত, বিলাসী, ৰাজকীয় ভোগ-লালসাত বিলীন মণিমুগ্ধ। যিজন মণিমুগ্ধক atmospheric detail-এ গঢ়িছে ভাঙিছে-পাতিছে। মৰ্মৰ মূৰ্তিৰ এই ভঙা-গঢ়াৰ লগত সংগতি ৰাখিছে সংগীতৰ আৰোহণ-অৱৰোহণে। যেন দক্ষিণ ভাৰতৰ মন্দিৰৰ স্থাপত্য; অলংকৰণেৰে উপচি আছে তাৰ চৌপাশ- অৰ্ন্তভাগ আৰু বৰ্হিভাগ ঃ

মণিমুগ্ধৰ দেহ বল্লৰী আৰু মুখ ভংগীয়েই ইংগিত দিয়ে মণিমুগ্ধৰ অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰ-সংস্কৃতিৰ। ইয়াৰ সংগঠন বাস্তৱ পৰিস্থিতিত। ৰূপালীমত নাটকীয় প্ৰয়োজনো ইয়াৰ আধাৰ।

"...সপোনত কিবা ছবি ধৰিবলৈ যোৱাদি ৰূপালীমৰ ওচৰলৈ যাব খোজে ...আৰু অলপ বৈ ৰূপালীমৰ গাত হাত দিব খোজে। ৰূপালীমে জিকাৰ মাৰি উঠে। ৰূপালীমৰ মুখ বিবৰ্ণ যায়। মণিমুগ্ধই হাঁহি আকৌ বহেহি...।" এতিয়া মণিমুগ্ধই ফটিকা যাচিলে আমনি পায়। সংগীত স্তব্ধ। যদিও তেওঁৰ তৃষ্ণা স্তব্ধ হোৱা নাই। সঞ্চৰণশীল।

"সকলোবোৰ বস্তি নুমাই দে। ৰূপালীমৰ ৰূপেই মোৰ কোঠা জোনালীকৈ ৰাখিব।" যেন তেওঁ এতিয়া ৰূপালীমৰ ৰূপতৃষ্ণাহে পান কৰিব।

"...এটা এটাকৈ গছাবোৰ লিগিৰীবিলাকে নুমাই যায়। মাথোঁ এটা গছা ৰূপালীম থিয় হৈ থকা ঠাইতে জ্বলি থাকে।"...

Compositionটোত গছাবোৰে যদি লিগিৰীক প্ৰতীকীকৰণ কৰে, চাকিবোৰ নুমাই যোৱাটোৱে কিহৰ ইংগিত দিয়ে? লিগিৰীবোৰৰো কুমাৰীত্ব হেৰুৱাৰ নিষ্প্ৰদীপ হোৱাটোকে মূৰ্ত কৰি নোতোলেনে?

"কেৱল এটা গছা ৰূপালীম থিয় হৈ থকা ঠাইত জ্বলি থাকে।"

মণিমুগ্ধ ঃ মৰ্মৰ মূৰ্তিৰ আঁৰত আৰু জীৱনপ্ৰাণ লুকাই নথকা।

"ৰূপালীম মণিমুগ্ধৰ কাষে লাহে লাহে আগবাঢ়ি আহে।" "...কিন্তু ত্ৰাস-শংকা-আতংকত তাইৰ মুখ [illegible] নাই। মণিমুগ্ধৰ [illegible] ৰূপালীম বিবৰ্ণ-[illegible]

ধৰে।" তাই পৰি যায়। শংকাত তাই মৰা মানুহৰ দৰে হয়। "মণিমুগ্ধই থাপ মাৰি ধৰি ৰাখে। কিন্তু সতৃষ্ণ নয়ন। সপোন কাতৰ। এবাৰ হাতখন আগবঢ়াই বুকুৰ কাপোৰখন উদণ্ডাবলৈ আঙুলিৰে কাপোৰখন চুই...।"

প্ৰদীপটো বতাহৰ ছাটিত নুমাই যায়।

একমাত্ৰ প্ৰদীপটোবো (ৰূপালীম) লিগিৰীৰ দৰেই হ'ল। নিষ্প্ৰদীপ। নে তেওঁৰো কুমাৰীত্ব অৱলুণ্ঠিত হৈ গৈছে নিদাৰুণ শিল্পী, সংস্কৃতিবান শাসকৰ মৰ্জিত? অন্যজন মণিমুগ্ধৰ অৱচেতনাত। মণিমুগ্ধৰ ইলিউছনত।

অন্যহাতে, আনটো খোটালিৰ পৰা অহা কোমল পোহৰে কোঠাটো আন্ধাৰ-পোহৰৰা কৰি থয়। ফলত "...আমি কাণেৰে নুশুনা, কেৱল মনেৰে উপলব্ধি কৰিব পৰা ছন্দস্পন্দৰ সৃষ্টি হয়।"(নীলমণি ফুকনৰ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ)

Evolution প্ৰক্ৰিয়া। বিলম্বিত লয়ত।

...hear movement, see sound -ৰ পৰ্যায়। মণিমুগ্ধ স্তব্ধ। আচলজনা মণিমুগ্ধ। Pictorial comp.-ৰ মণিমুগ্ধ। ৰূপান্তৰিত মণিমুগ্ধ। সাপৰ মোট সলোৱাৰ পিছৰ মণিমুগ্ধ। সজীৱ সতেজ। নতুন উপলব্ধিৰে অভিষিক্ত। সত্য-সনাতন অনুভূতিত স্নান কৰা মণিমুগ্ধ। সকলো প্ৰশ্নৰে উত্তৰ দিছে লিগিৰীয়ে ঃ

মণিমুগ্ধ ঃ ৰাতি কিমান পৰ?

লিগিৰী ঃ শেষ হ'ল— পোহৰ হ'ল।

মণিমুগ্ধ ঃ পোহৰ হ'ল। পুনৰ কৈছে— 'পোহৰ হ'ল'। যেন বাহ্যিক জ্ঞানশূন্য। বিস্ময়াহত। Neurotic। শব্দৰ এফেক্ট Refrain-ৰ দৰে প্ৰয়োগ। Counterpoint-ৰ সৃষ্টি- ফলত দৰ্শকৰ মনত ঘনীভূত হৈছে সংবেদনা- মণিমুগ্ধৰ প্ৰতি। ...পুৱতিৰ কিৰণে ৰঞ্জিত কৰিছে মণিমুগ্ধৰ দেহ-প্ৰাণ-মন। বৌদ্ধ সংগীতৰ স্পৰ্শত, myth-ৰ সান্নিধ্যত নিৰ্বাণপ্ৰাপ্ত, আত্মস্থ মণিমুগ্ধই এখুজি-দুখুজিকৈ... তলৰ খটখটিয়েদি নামি যায়গৈ। বিনয়ী, সমাহিত। যেন অমৃত অৱগাহনৰ অন্তত বিশ্বজীৱনৰ স্পৰ্শ লাভ কৰি ধন্য হৈছে মণিমুগ্ধ। সমাজ-বিবেক-প্ৰেম-শিল্প-মানৱতা আৰু সবাৰো উপৰি নাৰীৰ সৃজনশীলতাৰ প্ৰতি নতশিৰ হৈছে মণিমুগ্ধ ঃ

মণিমুগ্ধ ঃ ৰূপালীম। ক্ষমা কৰিবা।...

'ভিক্ষুৰ বন্দনা গীত শুনা-নুশুনাকৈ উটি আহিছে। গীতৰ সুৰত উটি -ভাঁহি মণিমুগ্ধ...।' গীতে বিস্তাৰ ৰূপ লয়। ই এক শৈল্পিক উত্তৰণ। মণিমুগ্ধৰ অন্যজনম। অমানবিক, স্বেচ্ছাচাৰিতাৰ প্ৰতিবিন্দুত থিয় হোৱা Regenerative Force। সেয়ে গীতটিৰো শেষ হ'ব বোধহয় humming-ত। অতলস্পৰ্শী গাঢ় আৰু শুৱলা।

এতিয়া ইয়াত নীল তমালৰ ৰ'দ।

অনন্তৰ স্পৰ্শ চৌদিশে। শিল্পী মণিমুগ্ধ, যুক্তিত মহান। মানুহ মণিমুগ্ধ, সৃজনীক্ষমতা যাৰ অপৰিসীম।

অন্তিম দৃশ্য ঃ "...but it was often difficult to justify the content of the form he (Eisenstein) was striving to achieve" (N. Cherkasov-অৰ পূৰ্বোক্ত লেখা)

শেষ দৃশ্যটোৰ আটাইতকৈ কৌতূহলজনক কথাটো হ'ল যে, ৰূপালীম আশ্চৰ্যজনকভাৱে নীৰৱ, নিষ্ক্ৰিয় কিম্বা ভূমিকাহীন। নে 'নীৰৱতাই অসমীয়া চৰিত্ৰৰ (নাৰী) প্ৰধান লক্ষণ'?

'কাবেঙৰ লিগিৰী'ত শেৱালিয়ে অন্ততঃ এটা ঘটনা ঘটাই থৈ গ'ল। তাইৰ আকস্মিক মৃত্যুয়ে সুন্দৰৰ অন্তৰাত্মাক আলোড়িত কৰি থৈ গ'ল। এই ভূমিকম্পই জগাই তুলিলে সুপ্ত আগ্নেয়গিৰিক। ফলত কোঁৱৰৰ অকপট আত্মানুসন্ধানৰ অভিযান...

"সুন্দৰ ঃ বুজালি- শেৱালি মোক বুজালি। জীৱনেৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি। মোৰ জীৱন যজ্ঞত তোৰ জীৱন আহুতি দিলি। তিৰোতাৰ গুপুত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জনখনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হীৰাতো শুভ্ৰ ভালপোৱাৰ সম্ভেদ মোক কৈ গ'লি। ত্যাগৰ মুকুটেৰে উজলি শেৱালি গোঁসানী মোৰ জীৱন সুদাকৈ কাৰ আহ্বানত, সৃষ্টিৰ ইন্দ্ৰজাল ভেদি- কোন ব্ৰহ্মাণ্ডলৈ উফৰি গ'লি।" শেৱালীৰ মৃত্যুয়ে সুন্দৰ কোঁৱৰক কোনো অজানা আলোকৰ সম্ভেদ দি থৈ যায়।

কিন্তু অন্তিম দৃশ্যত সমগ্ৰ দৃশ্য পৰিকল্পনাটোতে ৰূপালীম উপেক্ষিতা? যাক কেন্দ্ৰ কৰি নাটকৰ কক্ষপথ ধাৱিত হৈছে, দৰ্শক-পাঠকৰ অন্তৰাত্মা মূচৰি উঠিছে; ঘটনাৰ আকস্মিকতাত তাই মুহ্যমান। পৰিচালক/নাট্যকাৰে এবাৰ, মাত্ৰ এবাৰ উল্লেখ কৰিছে। "... চিতাৰ ওপৰত ৰূপালীমক এটা খুঁটাত পাছলৈ হাত কৰি গোটেই গাতে জৰীৰে মেৰিয়াই খুঁটাৰে সৈতে বন্ধা হৈছে।" নিৰ্মম পাষাণ সমাজে যেন শুৰেৰে মেৰিয়াই ধৰিছে তাইৰ দেহ-মন-প্ৰাণ। তাইৰ চিনাকি জগতখন ক্ৰমশঃ তাইৰ দৃষ্টিৰ পৰা ইতিমধ্যেই অন্তৰ্হিত হৈছে। তাই কি তাইৰ ভৱিষ্যত ইমান সহজেই মানি লৈছে? তাইৰ অন্তৰৰ অন্তঃস্থল, জল-স্থল-অন্তৰীক্ষ ইতিমধ্যেই উন্মোচিত হৈছে। যেন তাইৰ অজস্ৰ কথা ক'ব লগা আছে— কিন্তু তাইৰ জিভা কাটি পেলোৱা হৈছে। এয়ে সেই চৰমতম মুহূৰ্ত, চকুৰ কোণত জমা হৈ থকা বাৰিধাৰা নিগৰি পৰাৰ । কিন্তু নাই, ৰুদ্ধ বেদনাত বোধহয় তাই মুহূৰ্মুহূ কঁপি উঠিছে। তাইৰ বৰ্হিচেতনা লোপ পাইছে। যেন তাই, কাড়ীবোৰে কাড় মৰাৰ পূৰ্বেই বিদ্ধ হৈছে। দুঃস্বপ্নৰ মুখামুখি হৈ তাই বাক্যহাৰা। কোনো দূৰ অজানাত আবদ্ধ তাইৰ দৃষ্টি। তাইৰ profile বন্দী মানৱাত্মাৰ নিৰ্লোভ ভাস্কৰ্য। স্বতন্ত্ৰ। ব্যতিক্ৰম।

আপাতদৃষ্টিত, Interestingly জ্যোতিপ্ৰসাদে ইতিভেনক, ইতিভেনৰ উগ্ৰ, সংকীৰ্ণ দম্ভ, জাতীয়তাবাদী, উতলা ভাষণটোকহে পোহৰলৈ আনিছে। আৰু profile কৰিছে সেই উগ্ৰ ভাষণত উন্মত্ত, মতলীয়া, উগ্ৰ জাতীয়তবাবাদৰ অন্ধ স্তাৱকহঁতক।

আজিৰ অসমীয়া জাতিসত্তাৰ সংকট, আৰু সেই সংকটৰ কেতবোৰ সংকীৰ্ণ অন্ধ অশুভ পৰিণতিৰ কি মৰ্মন্তুদ ৰূপক- এই দৃশ্য পৰিকল্পনাটো। সৰু সৰু জাতিবোৰৰ একালৰ স্বাধীন চিন্তা কালক্ৰমত সংকীৰ্ণ ঠেক জাতীয়তাবাদৰ অন্ধকূপত কেনে ধৰণেৰে বিকৃত ফেচিবাদৰ ৰূপ ল'ব পাৰে, কেনেদৰে মানৱতাবাদৰ (মায়াৰ') টেঁটু চেপি ধৰিব পাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে যেন তেতিয়াই প্ৰত্যক্ষ (visualise) কৰিছিল।

সি যি কি নহওক, ৰূপালীমৰ অন্তিম দৃশ্যটোয়ে বিজয়া দশমীৰ বিসৰ্জনৰ দৃশ্যটোকে মনত পেলায়। ঢোল-তাল-নৃত্য-শংখ-ঘন্টাৰ উন্মাদনাত বিসৰ্জনৰ কাৰুণ্য যেন গৌণ হৈ পৰে। সেয়ে Low angle-ৰ পৰা এটা zoneত ৰূপালীমৰ ভাস্কৰ্য (নীৰৱতা) আৰু মঞ্চত ইতিভেনৰ উন্মত্ত ভাষণত উত্তেজিত অন্ধ ধৰ্মী প্ৰজা (বহি থকা) আৰু এই প্ৰজাৰ মাজতে মায়াৰ'ৰ চট্‌ফটনি কিঞ্চিৎ পোহৰেৰে উদ্ভাসিত হৈ উঠিব। একালে মানৱিক আবেগ আৰু তাৰ বিপৰীত বিন্দুত পৰম্পৰাগত অভিজ্ঞতাৰ পাৰ্থক্য মূৰ্ত হৈ উঠিব। কথা নাই। অথচ এজনে আনজনৰ যেন হৃদয় বুজি পাইছে। ৰূপালীমৰ যন্ত্ৰণাত, আসন্ন ভৱিষ্যতৰ চিন্তাত উদ্বিগ্ন দগ্ধ সংশয়াকীৰ্ণ মায়াৰ' (individuality within the collective)। অৰ্থবহ, কিন্তু জটিল দৃশ্য গ্ৰহণাই শীৰ্ষবিন্দু

টুইছে। আইজেনষ্টাইনৰ শিল্পকর্ম সম্পর্কে কোৱা এটা কথাই এই সময়ত মনলৈ আহে— "Powerful expression of sensualism combined with the most abstract abstractionism", অন্যথা, অকণমান twist কৰিলেই ৰূপালীমৰ বাবে নির্মাণ কৰা চিতা জুইত আমাৰ পৰিচালকো দাহ যোৱাৰ সম্ভাৱনাই অধিক।

ইণ্ডিভেনৰ উগ্ৰজাতীয়তাবাদী উদাত্ত ভাষণ কিন্তু আচলতে অন্তঃসাৰশূন্য, ফোঁপোলা। ৰূপালীমে যে সতীত্ব বিসর্জন দিয়া নাই, আনকি বৃদ্ধ পিতৃ জুনাফাইও তাইক বিশ্বাস কৰা নাই। কিন্তু মায়াব'ৰ কথা বেলেগ। সেয়ে যন্ত্ৰণাত মায়াব' শিলীভূত হৈছে।

"শেষ দৃশ্যত দেশপ্রেমৰ যি জয়গান সি অন্ধ, উন্মত্ত, আৰু অসত্য।" (ড° হীৰেন গোহাঁইৰ পূর্বোক্ত গ্ৰন্থ)

কিন্তু দৃশ্যটোৰ এই অন্ধতা, উন্মত্ততা যেন দৃশ্যমান নহয়। বিমূর্তীকৰণ আৰু বিকৃতিকৰণৰ অত্যন্ত জটিল প্রক্রিয়াৰে এই দৃশ্যৰে গ্ৰন্থনা। ৰুকমী ৰাজ্যৰ উন্মত্ত প্ৰজাই যেনেদৰে বিশ্বাসত লোৱা নাই ৰূপালীমৰ সতীত্বৰ প্ৰশ্নটো, ষষ্ঠ দৃশ্যৰ জটিল দৃশ্য-সংস্থাপনৰ বাবে দর্শকৰ বাবেও শেষ দৃশ্যটো অসহজ হৈয়ে থাকি যায়। গতিকেই দর্শকচিত্তৰ অৱচেতন মনে শেষ দৃশ্যত ৰূপালীমক পুৰি মৰাটো সহজেই মানি লয় নেকি? তাইৰ প্ৰাপ্য বুলি? যদি হয়, আৰু যদি ঠিক এনেদৰে নাটক সম্পন্ন (সমাধিস্থ) হয়, নাটকখনিৰ মূল বক্তব্য ঢাক খাই যায়। ৰূপালীম বেশ্যা হৈয়ে ৰয়! আৰু লগে লগে জ্যোতিপ্ৰসাদো সমাধিস্থ হয়! গতিকে দৃশ্যটো নিশ্চয় হুবহু মঞ্চস্থ নহ'ব।

অৱশ্যেই জ্যোতিপ্রসাদে দৃশ্য পৰিকল্পনাৰ বাবে কেইটামান সুন্দৰ detail উপহাৰ দিছে। এই detail কেইটাই প্ৰতীকৰ ৰূপ ল'ব। সেই সত্যজিৎ ৰায়ে কোৱা contrapuntal ধৰণৰ। "ধোঁৱাৰে মঞ্চখন ঢাক খাই যায় আৰু চৰিওফালৰ পৰা পেঁপা জয়ঢোল বাজিবলৈ ধৰে। তাৰ বোলত মতলীয়া হৈ মানুহবিলাকে 'জয় ৰুক্মী ৰাণীৰ জয়' বুলি চিঞৰিবলৈ ধৰে। কোঢ়াল আৰু ধোঁৱা বাঢ়িবলৈ ধৰে।"

দৃশ্যটোৰ শব্দ আৰু পোহৰৰ এই এফেক্ট সৃজনশীল প্রযোজক-পৰিচালকৰ বাবে হ'ব সোঁচাৰ-কাঠি স্বৰূপ। দৃশ্যটোৰ গঠন-সৌন্দর্য, দৃশ্য-সংস্থাপনৰ বিমূর্ত ধৰণ আৰু বিকৃতিকৰণ (grotesque) মন কৰিবলগীয়া। যদিও মূলতঃ ইয়াৰ ethos যেন চলচ্চিত্ৰধৰ্মীহে।

প্ৰসংগতঃ উল্লেখযোগ্য যে, "... মই জয়মতী ছবিখন আৰু তাৰ অভিনেতাক এইবাৰেই বাস্তৱিক (realistic) দৃষ্টিৰে পৰিচালনা কৰিছোঁ যিটো সকলো ইংলিছ, আমেৰিকান আৰু ৰুছীয়া প্ৰথম শ্ৰেণীৰ ফিল্মৰ লক্ষণ।" (জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৪৮১)

অনুমান হয়, আইজেনষ্টাইন, পুড়ভকিন প্ৰভৃতি ৰুছ দেশৰ বিপ্লৱোত্তৰ সাংস্কৃতিক পৰিমণ্ডলৰ মহাৰথীসকলৰ সান্নিধ্যলৈ তেওঁ আহিছিল— চলচ্চিত্ৰৰ জৰিয়তে। যিহেতু চলচ্চিত্ৰ নাটকৰ সম্পর্ক যঁজা বুলি কোৱা হয়; মঞ্চ প্রযোজনাৰ অভিজ্ঞতা আৰু চলচ্চিত্ৰ-শিক্ষাৰ আদান-প্ৰদান জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ক্ষেত্ৰত আছিল সহজ আৰু স্বচ্ছন্দ।

পৌৰাণিক কাঠামোৰ ভিত্তিত সমকালীন বাস্তৱক তাৎপর্যময় কৰি তোলাত তেওঁৰ দুয়োখন নাটক,— ৰূপালীম আৰু কাৰেঙৰ লিগিৰী, অভিনৱ আৰু কালজয়ী।

চলচ্চিত্ৰ- নাট্য-শিল্পৰ লগত চিত্ৰকলা-স্থাপত্যৰ সম্বন্ধ হৰ-গৌৰীৰ দৰে বুলি কোৱা হয়। এই পৰিপ্ৰেক্ষিতত ষষ্ঠ দৃশ্যৰ set design বা স্থাপত্যকর্ম মন কৰিবলগীয়া। বাস্তৱ প্রয়োজনতে

বাস্তৱক অতিক্রম কৰাৰ (অন্তৰ সংস্কৃতি) vision আৰু দুঃসাহসী অভিযান জ্যোতিপ্ৰসাদেই কৰিছিল, কৰাৰ প্ৰয়াস কৰিছিল, বিশেষত ঃ ৰূপালীমত। ষষ্ঠ অংকত- 'কোঠাটো দীঘল-বহদূৰলৈকে গৈছে। তাৰ সিফালে গোটেই দেৱাল ঘূৰি এখন বিৰাট গবাক্ষ। সেইফালেদি বহদূৰলৈ বিস্তৃত সুন্দৰ ফুলনি দেখা গৈছে।'

ৰূপালীম নাটকৰ দৃশ্যসজ্জাই বাৰে বাৰে অদুৰ গোপালকৃষ্ণণৰ 'Rat Trap'-ৰ, কেৰেলাৰ Naalukettu লৈ মনত পেলায়। পৈত্ৰিক ঘৰটো, ইয়াৰ ভিতৰৰ বাৰাণ্ডা, বাহিৰৰ বাৰাণ্ডা, তিৰোতাৰ অন্দৰমহল, চৰাইৰ বাঁহত থকাৰ দৰে, নিজেই সজা জেলখানা যেন আৰু চাৰিওফালে মকৰাৰ জাল,- এক খণ্ডহৰ; ভিতৰলৈ ক্ৰমে ভিতৰলৈ সোমাই গৈ থকাৰ, অন্যতম ৰূপক। . Prefering the safety of their shadow world to the complex reality outside'। (**The Rat Trap**, Adoor Gopalkrishnan) ৰূপালীমৰ দৃশ্যসজ্জাৰ স্থাপত্যকৰ্ম ঠিক যেন তাৰ বিপৰীত বিন্দুত অভিষিক্ত। অনন্ত প্ৰসাৰী। Space যেন আপোনা-আপুনি বিকশিত, মুকুলিত। গবাক্ষই কেৱল সাধাৰণ খিৰিকীকে ধাৰণ কৰা নাই। অন্য অৰ্থত যেন জ্ঞানৰ পোহৰো অহা-যোৱা কৰাৰ অভিধা। তদুপৰি এই গবাক্ষৰ ধাৰণাটো বোধহয় নীলমণি ফুকনে কোৱা আমাৰ নামঘৰৰ 'আনুভূমিক খিৰিকী'ৰ ওচৰ চপা। '... space যেন চাৰিওফালে প্ৰবাহিত হৈ আছে বা প্ৰসাৰিত হৈ পৰিছে বা ওলোটাটো ঘটিছে।'(নীলমণি ফুকনৰ পূৰ্বোক্ত গ্ৰন্থ) এই স্থাপত্যকৰ্মই স্পন্দিত কৰি তুলিছে মণিমুগ্ধৰ প্ৰকৃতিৰ লগত থকা আত্মীয়তাক। সভ্যতাৰ লগত, শিল্পৰ লগত প্ৰকৃতিৰ অন্তঃশীল সম্পৰ্ক যে সকলো সৃষ্টিৰ উঁহ, এই সম্পৰ্ক যে চিৰপ্ৰবাহিনী- দৃশ্যসজ্জাতে ই ইংগিতময় আৰু বাংময়।

এক প্ৰলয়ংকৰী ভূমিকম্পৰ দৰেই জ্যোতিপ্ৰসাদ আহিছিল। লগত আনিছিল এক আধুনিক লোকায়ত সতেজ শিল্পচিন্তা। নচিকেতাৰ দৰেই প্ৰশ্নাতুৰ। কিন্তু সেই ভূকম্পনে অসমৰ দৰে নীৰস, অনুৰ্বৰ আৰু আচাৰ-অনুষ্ঠান-পুৰস্কাৰ-প্ৰাণ মধ্যবিত্ত সমাজক, শিল্পীৰ আত্মাক জোকাৰি যাব পাৰিলেনে?

সকলোৱে একে মুখে স্বীকাৰ কৰে যে, ৰূপালীম আমাৰ নাট্য সাহিত্যৰ এক অভিনৱ কবিতা- মৃত্যুতকৈও মহীয়ান। অথচ এইখনি নাটকৰ এক নিটোল আৰু সৰ্বাংগসুন্দৰ পৰিৱেশনা হ'ল জানো? হ'ব জানো ক'ৰবাত? তদুপৰি, প্ৰযোজক-পৰিচালকৰ 'ভিতৰৰ চাহাবটো' কেতিয়াবা ওলাই লৰ মাৰিছে জানো?

বহতো নাট্য সমালোচকে নাটকখনিৰ শেষ দৃশ্যটো নিষ্প্ৰয়োজন বুলিয়েই ক'ব বিচাৰে। সেইসকললৈ মাত্ৰ এটাই উত্তৰ ঃ In the soul there is not a single grey hair! (Mayakovsky) □

[সূত্ৰ — 'ডেউকা', দ্বাদশ সংখ্যা, অক্টোবৰ-নৱেম্বৰ- '৯৪]

এলাগী 'লভিতা'

মুনীন শৰ্মা

কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ ৰোমাণ্টিক নাট্যশৈলীৰ পৰা ৰূপালীম হৈ লভিতাৰ আধুনিক বাস্তৱবাদলৈ উত্তৰণ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্য-ৰচনা ইতিহাসৰ এক চিত্তাকৰ্ষক অধ্যায়। সামাজিক, সাংস্কৃতিক তথা ৰাজনৈতিক পৰিমণ্ডলৰ যিবোৰ মৌলিক প্ৰশ্নই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিৰ চেতনাত গুঞ্জৰি-গুমৰি তেওঁক অশান্ত জৰ্জৰিত কৰি ৰাখিছিল তাৰেই স্পষ্ট বিশ্লেষণ আৰু সমাধানৰ ইংগিত দিয়াৰ প্ৰয়াস দেখা যায় তেওঁৰ চতুৰ্থ তথা শেষ নাট লভিতাত (১৯৪৭)। বিগত শতিকাৰ ত্ৰিশৰ দশকত বিৰচিত আমাৰ নাটবোৰৰ সৰহভাগতেই ৰোমাণ্টিকতাৰ প্ৰভাৱ আছিল দুৰ্বাৰ— আৰু তাৰ ফলস্বৰূপেই প্ৰধানতঃ আমাৰ দশকৰ অভিৰুচিও গঢ়ি উঠিছিল তেনে আৰ্হিতেই। যুগৰ এই পৰম্পৰাৰ প্ৰতি অনুগত থাকিয়েই তেওঁ ৰচনা কৰিলে আংগিকৰ দিশৰ পৰা ৰোমাণ্টিক, কিন্তু চিন্তাত আধুনিক যুগৰ বৈপ্লৱিক ধ্যান-ধাৰণাৰে সমৃদ্ধ নাট 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' আৰু 'ৰূপালীম'। নাট দুখনিয়ে সাহিত্য আৰু মঞ্চোপযোগী ৰচনা এই দুয়োটি দিশৰ বাবেই সেই কালত যথেষ্ট সমাদৰ পাইছিল আৰু এতিয়াও সেই সমাদৰ আৰু মান্যতা অটুট আছে। সাহিত্যৰ পণ্ডিতসকলৰ দ্বাৰা উচ্চ প্ৰশংসিত কাৰেঙৰ লিগিৰী আৰু ৰূপালীমক লৈ সাম্প্ৰতিক কালৰ নাট্যকৰ্মী সকলো সমানেই আবেগিক তথা উৎসাহী।

পিছে বিষয়বস্তু আৰু আংগিকৰ দিশত আধুনিক নাটৰ সমস্ত সমল বহন কৰিও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনুপম সৃষ্টি 'লভিতা' কিয় আপেক্ষিকভাৱে অনাদৃত আৰু এলাগী হৈ পৰি ৰ'ল সি আজিৰ চিৰিয়াচ নাট্যকৰ্মীৰ বাবে এক দুৰ্বোধ্য সাঁথৰ। অসমৰ মাটিৰ গোন্ধেৰে সমৃদ্ধ, স্বাধীনতাৰ প্ৰতি থকা মানুহৰ স্বাভাৱিক দুৰ্বাৰ আকৰ্ষণেৰে উদ্বুদ্ধ তথা মহাকাব্যিক নাটৰ বিশালতাৰে মহীয়ান এই লভিতা নাটখনিয়ে মঞ্চকলা হিচাপে বাদেই সাহিত্যকৃতি হিচাপেও তেনেধৰণৰ গুৰুত্ব পোৱা আমাৰ দৃষ্টি গোচৰ হোৱা নাই। ইয়াৰ সম্ভাব্য কাৰণৰ অনুসন্ধান কৰিলে দেখা যায় যে কুৰি শতিকাৰ তৃতীয় দশকৰ কথা বাদেই, ষাঠী-সত্তৰৰ দশকলৈকে নাটক সম্পৰ্কীয় আলোচনা বিলোচনা তথা সমালোচনা মূলতঃ বিদ্যায়তনিক চিন্তা-চৰ্চাৰ মাজতেই সীমাবদ্ধ আছিল। এনে সীমাবদ্ধতাৰ অৱশ্যম্ভাৱী সীমাবদ্ধতা এয়ে যে নাট মঞ্চায়নৰ বাস্তৱ দিশবোৰৰ প্ৰতি ই আওকণীয়া অথবা নীৰৱ হৈ ৰয়। অৰ্থাৎ, নাটকৰ সাহিত্যিক সৌন্দৰ্য সম্পৰ্কীয় কেতবোৰ বিচাৰৰ মাজতেই আৱদ্ধ কৰি ৰখা এনেবোৰ চিন্তা-চৰ্চাৰ মঞ্চায়ন সম্পৰ্কীয় প্ৰায় সমস্ত গুৰুত্বপূৰ্ণ কথাই অনালোচিত হৈ ৰয়। অন্যহাতে এই বিষয়ে হয়তো কাৰো দ্বিমত নেথাকিব যে কোনো নাটকৰ বিচাৰ কৰোঁতে প্ৰাথমিক পৰ্যায়তে মঞ্চায়নৰ দিশটোৰে যথাযথ গুৰুত্ব পোৱা উচিত। এনে কৰিবলৈ যাওঁতে নাট্যকাৰে এৰি যোৱা দোষ-দুৰ্বলতাবোৰৰ প্ৰতি সজাগ থকাটো কৰ্তব্য আৰু প্ৰয়োজন অনুযায়ী যুক্তি সহকাৰে অ'ত-ত'ত সংশোধন, বৰ্জন

তথা পৰিমাৰ্জন ইত্যাদিৰ পৰামৰ্শ দিয়াৰো সাহস গোটাব লাগিব। উদাহৰণস্বৰূপে লভিতা নাটখনৰ প্ৰথম অংক/প্ৰথম দৰ্শনৰ মঞ্চনিৰ্দেশনাৰ পৰা দুটিমান পংক্তি উদ্ধৃত কৰি দেখুৱাব পৰা যায় ঃ

"...বাণেশ্বৰ বৰুৱাৰ গাভৰু জীয়েকে চোতালতে মূঢ়া এটাত বহি এৰী সূতা কাটি আছিল। ওচৰতে এটা কুকুৰ পোৱালিয়ে হাঁহকেইটামানক খেদাখেদি কৰি কুঁ-কুৱাই ফুৰিছিল..." ইত্যাদি।

এই প্ৰকাৰৰ নিৰ্দেশনা সাহিত্য অথবা চিত্ৰনাট্যৰ একাংশ হিচাপে হয়তো খুবেই জৰুৰী তথা মনোগ্ৰাহী বুলি বিবেচনা কৰিব পাৰি, কিন্তু মঞ্চায়ন কৰ্মত অভ্যস্ত নাট পৰিচালক আৰু প্ৰযোজকক ই কিছু পৰিমাণে বিপাঙত পেলাবও পাৰে। অৱশ্যে আমি উল্লেখ কৰা এই দুৰ্বলতা-কণ এনে সৰ্বনশীয়া আৰু ভয়ংকৰ বিধৰ নহয়, যাৰ শাস্তিস্বৰূপে সেই ১৯৪৭ চনতে ডিব্ৰুগড়ৰ নিউ আৰ্ট প্লেয়াৰ্চ ছ'চাইটিয়ে নাটখনি প্ৰথমবাৰৰ বাবে প্ৰযোজনা কৰাৰ পিছত সুদীৰ্ঘ তিনিটা দশক অপেক্ষা কৰিবলগীয়া হয় তাৰ পৰৱৰ্তী প্ৰযোজনাৰ বাবে।[১]

লভিতাৰ ৰচনা কালত দেশক ভালপোৱা মানুহৰ অভাৱ; সাম্ৰাজ্যবাদক মানুহৰ পৰম শত্ৰু হিচাপে ঘৃণা কৰা মানুহৰ অভাৱ তথা লভিতাৰ দৰে সৎ, সাহসী, স্পষ্টবাদী আৰু দেশৰ মুক্তিৰ বাবে প্ৰাণ আহুতি দিব পৰা নায়িকাৰ অভিনয় চাবলৈ ভিৰ কৰা মানুহৰ অভাৱ নিশ্চয় হোৱা নাছিল। পিছে আমাৰ অনুমান যিসকল লোকে নাটক কৰে আৰু কৰোৱায় তেওঁলোকৰ মাজত হয়তো সেই সময়ত তেতিয়াৰ পৰিবৰ্তিত পৰিস্থিতিত আধুনিক ভাবধাৰাৰ নাটকৰ গতি-প্ৰকৃতি তথা পৰীক্ষা-নীৰিক্ষা সম্পৰ্কে চিন্তা কৰাৰ প্ৰৱণতাই বিশেষ গা কৰি উঠা নাছিল। তদুপৰি গান্ধীজী তথা কংগ্ৰেছৰ জোৰদাৰ আন্দোলনৰ ফলতেইহে মাথোন ভাৰতৰ স্বাধীনতা অৰ্জিত হৈছিল বুলি বিশ্বাস কৰা বহুতেই হয়তো লভিতাক নেতাজী সুভাষ চন্দ্ৰ বসুৰ আজাদ হিন্দ্ ফৌজত চামিল হৈ বৃটিছৰ বিৰুদ্ধে যুঁজ কৰা কথাষাৰক সহজভাৱে ল'ব নোৱাৰিছিল। আন এটি কাৰণ আমি এই হিচাপে অনুমান কৰিব পাৰো যে নাটখনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে অ'ত-ত'ত গান্ধীৰ অহিংসা নীতিৰ প্ৰতি কৰা কটাক্ষও সেই সময়ৰ বহুতৰ বাবে হজম কৰাটো তিমান সহজ নাছিল। মুঠতে বস্তুনিষ্ঠ তথা নৈৰ্ব্যক্তিক চিন্তা ধাৰা এটিয়ে তেতিয়াও ভালদৰে গা-কৰি উঠিব পৰা নাছিল, আমাৰ অসমৰ নাট্যৰসিক সমাজৰ ভিতৰ চ'ৰাত।

আনহাতে সাহিত্যৰ পণ্ডিতসকলেও সম্ভৱতঃ ধ্ৰুপদী নাট্যৰীতিৰ পৰা ৰোমাণ্টিক নাট্যৰীতিৰ চিন্তালৈ নিজৰ ভাৱধাৰা প্ৰসাৰিত কৰিব পাৰিলেও লভিতাৰ দৰে নিতান্তই খাৰাংখাচ বাস্তৱধৰ্মী নাটকৰ ৰসাস্বাদনৰ বাবে নিজকে মনে-প্ৰাণে প্ৰস্তুত কৰিব পৰা নাছিল। প্ৰচুৰ শ্ৰমেৰে অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰ ভ্ৰমণ কৰি অসমীয়া নাটৰ বুৰঞ্জী ৰচয়িতা সাহিত্যাচাৰ্য অতুল চন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ দৰে পণ্ডিতেও তেখেতৰ মঞ্চলেখাত মাথোন দুটি সৰু বাক্যতেই সামৰিছে লভিতাৰ ওপৰত তেখেতৰ দ্বাৰা সম্বলিত তথ্য আৰু মন্তব্যৰ ঃ "ৰূপকোঁৱৰৰ কাৰেঙৰ লিগিৰী, হাতেলিখা ৰূপালীম আৰু লভিতা নাটৰ কেবাবাৰা সফল অভিনয় কৰা হৈছিল।"

[মঞ্চলেখা, পৃঃ ৩৫০-৩৫১]

পিছে আমাৰ হাতত থকা তথ্য অনুযায়ী ডিবুৰুৰ মঞ্চত মাথোন একেবাৰে দুই নিশাৰ বাবেহে লভিতা নাটৰ মঞ্চায়ন কৰিছিল ডিব্ৰুগড় আৰ্ট প্লেয়াৰ্চ ছ'চাইটিয়ে।

অসমীয়া নাট-সাহিত্য গ্ৰন্থৰ ৰচয়িতা অধ্যাপক সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা ডাঙৰীয়াই এই নাটৰ ওপৰত কিছু বহলাই আলোচনা কৰিছে যদিও নাটখনিত অন্তৰ্নিহিত তৎকালীন সামাজিক

সাংস্কৃতিক তথা ৰাজনৈতিক দ্বন্দ্বইহে যে সাকাৰ হৈ নায়ক-নায়িকা দুয়োৰে ভূমিকাত অৱতীৰ্ণ হৈছে সেই কথাষাৰ আঙুলিয়াই দিয়া নাই অথবা দিব পৰা নাই। প্ৰচলিত সামাজিক নাটত ব্যৱহৃত প্লট, কেন্দ্ৰস্থ বিৰোধ, চৰিত্ৰাংকনৰ বৈশিষ্ট্য, নায়ক-নায়িকা-খলনায়ক ইত্যাদিৰ সন্ধান এই নাটকত নেপাই তেখেতে লিখিছে ঃ "...গতানুগতিক নাট্যকাহিনীত থকাৰ দৰে ইয়াত ('লভিতা'ত) নায়ক-নায়িকা নাই যদিও নায়িকা স্বৰূপে লভিতাক সহজেই ল'ব পাৰি। স্বাধীনতা যুদ্ধৰ শেষ পৰ্যায়ত নাৰীৰ ভূমিকাও নাটখনে প্ৰকাৰান্তৰে প্ৰদৰ্শন কৰিছে। অৱশ্যে এই নাটত নায়ক বুলি আঙুলিয়াই দিবলৈ নাই।" অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, ৭ম সংস্কৰণ, পৃঃ ২৭৪)

এই প্ৰসংগতে জ্যোতিপ্ৰসাদে লভিতাৰ পাতনিত লিখি যোৱা কথা কেইষাৰি অৱশ্যেই প্ৰণিধানযোগ্য। তেখেতে স্পষ্ট ভাষাত লিখিছে ঃ "Hero-heroine নথকা নাটক বহুতেই নাটক বুলিবলৈ টান পাব। এইখিনিতে পাঠকে জানিব লাগিব যে নাট্যকাৰে আগৰ সমাজৰ এজনক hero কৰি অঁকা নাটকৰ গঢ়ত ইয়াক লেখা নাই। সমূহ সমাজৰ বেলেগ-বেলেগ ব্যক্তিৰ প্ৰত্যেকৰেই বীৰত্ব দেখুৱাবহে বিচাৰিছে। যদি ইয়াত নায়ক-নায়িকা বা hero-heroine বিচাৰে, তেন্তে নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত এই নাটকৰ প্ৰত্যেকেই hero-heroine। নাট্যকাৰে আশা কৰে, ভৱিষ্যততো যাতে নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰত্যেকেই hero হ'ব পৰা সমাজেই পৃথিৱীত প্ৰতিষ্ঠিত হয়গৈ।"

বহুতো গোঁৱাৰ লোকে নিতান্তই অনিচ্ছাকৃতভাৱে কৰা ভুলকো স্বীকাৰ কৰিলে আত্মসন্মানত লাগে বুলি ভাবি সেই ভুলৰ সপক্ষেই যুক্তি বিচাৰি ফুৰাৰ দৰে হাস্যস্পদ কাম কৰা লোক কেতিয়াও হ'ব নোৱাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদ। অৰ্থাৎ, লভিতাত নায়ক-নায়িকা সৃষ্টি কৰিব নোৱাৰি সেই অক্ষমতাকে লুকুওৱাবৰ অৰ্থে মিছাতে চেল্‌বেলাই 'সমাজৰ প্ৰত্যেকেই hero-heroine' হওক এই কামনাৰ অভিনয় কৰা নাই। দৰাচলতে সমাজৰ প্ৰতিজন লোককে 'লভিতা' ৰ পৰশমণিয়ে hero বা heroine কৰি তোলাৰ প্ৰাথমিক ক্ষমতাকণো ৰাখে নে নাই, সেইটো সিমান গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা নহয়; যিটো গুৰুত্বপূৰ্ণ সেইটো হৈছে ভৱিষ্যতৰ সমাজ সম্পৰ্কে নাট্যকাৰৰ তেনে কামনাৰ ঐকান্তিকতাকণহে। চালি জাৰি চালে এই ঐকান্তিক কামনাৰ প্ৰাণত নিহিত দৰ্শনকণেই নাটখনিৰ কেন্দ্ৰস্থ ভাৱনা, চৰিত্ৰসমূহৰ চালিকা শক্তি, গীতসমূহৰ কথা ও সুৰৰ কলিজাৰ স্পন্দন। লক্ষণীয় যে ওপৰত উল্লেখিত উদ্ধৃতিটিত জ্যোতিপ্ৰসাদে সকলোৰে hero হ'ব পৰা সমাজখন মাত্ৰ অসম বা ভাৰততে প্ৰতিষ্ঠিত হোৱাৰ বাসনা কৰা নাই, এনে এখন আদৰ্শ সমাজ তেওঁ কামনা কৰিছে গোটেই বিশ্বতে। থোৰতে ক'বলৈ হ'লে— লভিতাৰ দৰে নাটক সৃষ্টিৰ নেপথ্যত থকা নাট্যকাৰৰ মূল বাসনাকণ হ'ল এক নতুন সমাজ ব্যৱস্থাৰ সপোন— vision of a new world order.

দৰাচলতেভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ সংস্পৰ্শলৈ অহাৰ পিছতহে 'উপজিয়ে হৈ আছো বিশ্ব নাগৰিক' বুলি উদাত্ত কণ্ঠেৰে চিএৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে বুজা আৰম্ভ কৰিছিল 'বিশ্ব নাগৰিক' সম্পৰ্কীয় চিন্তা-চেতনাৰ বাস্তৱিক তাৎপৰ্য। জাৰ্মান নাট্যকাৰ বাৰ্টোল্ট ব্ৰে'খ্‌টৰ 'এপিক থিয়েটাৰ'ৰ ধাৰণা সম্পৰ্কে তেখেতৰ প্ৰত্যক্ষ বা পৰোক্ষ অভিজ্ঞতা কিবা আছিল যদিও আমাৰ জনা নাই; কিন্তু এইটো ধ্ৰুৱপ যে ব্ৰে'খ্‌টৰ নাট্যৰীতিত বিশ্বমানৱৰ মুক্তিৰ স্বাৰ্থতেই স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে সোমাই পৰা এই এপিক বা মহাকাব্যিক নাট্যৰীতিৰ প্ৰৱেশ ঘটিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট্যচিন্তাতো। এই মহাকাব্যিক নাট্যৰীতিত কাহিনীৰ বৰ্ণনাত্মক দিশটোৱেহে মুখ্য প্ৰাধান্য

পায়। পৰম্পৰাগত নাটৰ কাহিনী-বিন্যাসৰ পৰিচ্ছন্নতা, চৰিত্ৰাংকন তথা প্ৰথা অনুযায়ী নিৰ্দেশিত কোনো এক বিশেষ গতেৰে পৰিসমাপ্তিৰ চিন্তা ইত্যাদিয়ে স্বাভাৱিকতে, এনে ধৰণৰ মহাকাব্যিক ঠাঁচত লিখা নাটকত গুৰুত্ব নেপায়।

মহাকাব্যবোৰত যিদৰে আপাত দৃষ্টিত কাৰো পক্ষপাতিত্ব নকৰাকৈ ঐতিহাসিক ঘটনাৱলীৰ নিৰ্মোহ বিৱৰণ দাঙি ধৰা হয়, ঠিক সেইদৰেই লভিতা নাটকতো জ্যোতিপ্ৰসাদে দ্বিতীয় মহাসমৰৰ ধুমুহাই অসম তথা অসমৰ বাইজৰ ওপৰত কেনে ধৰণৰ প্ৰভাৱ পেলাইছিল তাৰেই কাহিনী কেতবোৰ সুনিৰ্বাচিত বিক্ষিপ্ত খণ্ডচিত্ৰৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ কৰিছে। কিন্তু খণ্ডচিত্ৰবোৰৰ লক্ষ্য আৰু উদ্দেশ্য একেই হোৱা হেতুকে নাটৰ মূল কাহিনী তথা বক্তব্যৰ সংহত ৰূপ প্ৰকাশত কোনো বাধাৰ সৃষ্টি হোৱা নাই। সকলো নদী-উপনদীৰে লক্ষ্য যিদৰে সাগৰৰ বিশালতা, সকলো মহাকাব্য, তথা মহাকাব্যিক মেজাজত বিৰচিত সাহিত্য তথা নাট্যকৰ্মৰেই মূল লক্ষ্য হ'ল ৰহস্যময় ব্ৰহ্মাণ্ডত মানুহৰ অৱস্থান আৰু মানৱমনৰ গতি-প্ৰকৃতি তথা জটিলতাৰ যুক্তিনিষ্ঠ অধ্যয়নৰ প্ৰয়াস। স্বাভাৱিকতেই এনে ধৰণৰ ৰচনাত আবেগ-উচ্ছ্বাসৰ পয়োভৰ নিতান্তই সীমিত। লভিতা চৰিত্ৰটিৰ বাহ্যিক ৰূপৰ বৰ্ণনা দিওঁতেও নাট্যকাৰে কোনো ধৰণৰ কাব্যিকতাক প্ৰশ্ৰয় দিয়া নাই— সহজ-সৰল ভাষাত মাথোন তেওঁ লিখিছে— 'দেখিবলৈ বগা আৰু শুৱনী।' একেদৰে তাইৰ চৰিত্ৰটি নিৰ্মাণ কৰি তোলোতেও নাট্যকাৰে পাৰ্যমানে সকালো ধৰণৰ ৰোমাণ্টিক ভাৱবিলাস পৰিত্যাগ কৰাৰ চেষ্টা কৰিছে; sentimentalism ৰ বেহা কৰিব পৰাকৈ আপোনা-আপুনি একাধিক সুযোগ সৃষ্টি হোৱা সত্ত্বেও অতি সতৰ্কতাৰে তাক তেওঁ এৰাই চলাৰ চেষ্টা কৰিছে। ৰোমাণ্টিক নাটৰ পূৰ্ণ-পয়োভৰ চলি থকা কালত এনে ধৰণৰ 'বেৰসিকতা'ই বিশেষ গুৰুত্ব নোপোৱাটো অস্বাভাৱিক নহয়। আৰু এটি লক্ষণীয় কথা এই যে লভিতাৰ চৰিত্ৰাংকনত নাৰীসুলভ কমনীয়তা আৰু সহনশীলতাক দেখ্‌দেখকৈ বৰ্জন কৰি তাইৰ বৈপ্লৱিক সত্তা আৰু স্পষ্টবাদিতাৰ ওপৰতেহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া হেতুকেও হয়তো সেইকালৰ সমাজে চৰিত্ৰটিৰ মূল আকৰ্ষণীয় দিশটোৰ প্ৰতি অনাসক্ত হৈছিল।

গাঁৱৰ সৰল ছোৱালী লভিতা তাইৰ লগৰী সোণ-ৰূপ-হীৰাৰ দৰে ধেমালিৰ ছলে বিচাৰি থিটখিটাই ফুৰা পাতলীয়া ছোৱালী নহয়। সীমিত জ্ঞানেৰেই তাই গান্ধীজীৰ অহিংসা যুঁজৰ ব্যাখ্যা আগবঢ়াবলৈও সমৰ্থবান হৈছে ঃ

লভিতা ঃ গান্ধী মহাত্মাই কৈছে বোলে এইদৰে আমি স্বৰাজ লাগে বুলি সিহঁতৰ অত্যাচাৰ মূৰ পাতি লৈও স্বৰাজৰ কাৰণে সিহঁতৰ সৈতে ফেৰ পাতি সিহঁতৰ আইন-নামানি সিহঁতৰ সৈতে জুই পানী নুচুই থাকোতে থাকোতে পিছত গৈ সিহঁতে তেতিয়াও বইচ মনাব নোৱাৰিলে আমাৰ কথা শুনিবগৈ।

সেই একেজনী লভিতায়েই আকৌ ইংৰাজ চৰকাৰৰ নিমখ খাই স্বদেশৰে মানুহৰ ওপৰত মাৰ শোধোৱা দাৰোগাৰ হাতৰ পৰা পিষ্টল কাঢ়ি কয় ঃ "মই গান্ধীৰ বহীত নাম লেখোৱা নাই জানিবি বাপেৰে...।"

এইদৰেই লভিতাৰ প্ৰতিটো দ্বন্দ্ব, প্ৰতিটো সংঘাত, প্ৰতিটো উত্তৰণ আগবাঢ়িছে সমস্ত দেশৰ ইতিহাস কান্ধত লৈ, ব্যক্তিগত জীৱনৰ হা-হুমুনিয়াহৰ তাত অৱকাশ নাই।

'গোলাপ' নামৰ চৰিত্ৰটি, নায়ক হিচাপে যাৰ উত্তৰণ ঘটাব পৰ্যাপ্ত থল আছিল, তাক জ্যোতিপ্ৰসাদে খানখান কৰি নিবেদন কৰিছে এটি নিতান্তই ভীৰু, কাপুৰুষৰ আৰু প্ৰথা-পৰম্পৰাৰ দাস হিচাপে। সম্পূৰ্ণ পৰিকল্পিতভাৱেই যেন এইজনা মহান নাট্যকাৰে hero-

heroine concept ৰ মূৰত কৰিছে কুঠাৰাঘাত। আকৌ, 'যুঁজিব লাগিব, মৰিব লাগিব, জিনিব লাগিব' এনে ধৰণৰ আহ্বান আৰু 'তই কৰিব লাগিব অগ্নিস্নান'ৰ দৰে গীতেৰে সাধাৰণ জনগণক আহ্বান জনোৱা কংগ্ৰেছী ভলণ্টিয়াৰে দূৰৈত পুলিচৰ গুলীৰ শব্দ শুনিয়েই পলায়ূৰ্দ্ধং কৰাৰ বিপৰীতে হাতত নিচান লৈ পেন্দুকণা ছোৱালী এজনীৰ ভয়ংকৰ দাৰোগাক সমানে প্ৰত্যাহ্বান জনোৱা দৃশ্যও একেবাৰে কথাত অবিস্মৰণীয়।

*** *** ***

'লভিতা'ৰ দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনৰ ৰচনা, মঞ্চসজ্জা, সংলাপ তথা চৰিত্ৰাংকন শৈলী আজিৰ নাট্যকাৰৰ বাবে এক অভিনৱ অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস। গ্ৰাম্য সমাজৰ চিত্ৰ অংকন কৰোতে সাধাৰণতে ধেমালিৰ মেজাজকেই সৰ্বাধিক গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায় আমাৰ নাটবোৰত। পিছে মৌজাদাৰৰ ঘৰৰ পিছ চোতালত অংকন কৰা দ্বিতীয় অংকৰ দ্বিতীয় দৰ্শনত হাস্যৰস, ব্যংগৰস, গহীন ৰসৰ পৰা আৰম্ভ কৰি ব্যক্তিত্বৰ সংঘাত, মৰ্যাদাৰ সংঘাত, মূল্যবোধৰ সংঘাত তথা সামগ্ৰিকভাৱে শ্ৰেণী-সংঘাতৰ সকলো দিশৰেই দাৰ্শনিক, বুদ্ধিদীপ্ত আৰু যথাৰ্থতেই নাটকীয় ৰসোত্তীৰ্ণ ৰচনা শৈলীৰ সমাহাৰ ঘটিছে। আটাইতকৈ আমোদজনক কথা হৈছে গাঁওবাসীৰ একপ্ৰকাৰ হৰ্তা-কৰ্তা বিধাতাস্বৰূপ মৌজাদাৰৰ ঘৰৰ চোতালতেই এই দৃশ্যটিৰ অৱতাৰণা কৰা হৈছে যদিও মৌজাদাৰৰ চৰিত্ৰটিক দৃশ্যটিৰ একেবাৰে অন্তত এবাৰৰ বাবেহে উলিয়াই অনা হৈছে। কাৰণ ঘৰৰ ভিতৰতে বহি হোকা-চিলিম টনাৰ বাহিৰে নাট্যকাৰৰ দৃষ্টিত তেওঁৰ আন কোনো কামেই নাই। তেওঁৰ বক্তব্যৰ সৰহভাগেই দিয়া হৈছে হয়ৰাম গাঁওবুঢ়া আৰু মৌজাদাৰনীৰ মুখত। গাঁওবুঢ়াৰ মুখত দিয়া বচনবোৰ অতীব চিত্তাকৰ্ষক—গুণগত দিশৰ পৰা তাৰ কেতবোৰ ব্ৰে'খ্‌টৰ ব্যৱহাৰ কৰা এপিক ৰীতিৰ সমপৰ্যায়ৰ। এটা মাথোন উদাহৰণ লোৱা যাওক। সাম্ৰাজ্যবাদী শোষণ-নিপীড়নত জৰ্জৰিত ভাৰতবৰ্ষত মহাৰাণীৰ শাসনৰ গুণানুকীৰ্তন কৰি গাঁওবুঢ়াই মৌজাদাৰনীক কৈছে ঃ

গাঁওবুঢ়া ঃ হয়তো আই। এনে মহাৰাণীৰ ৰাজ্য, লাগ বুলিলেই চাউল, লাগ বুলিলেই ধান, এই নিমখ, এই তেল, এই জাহাজ, এই টেলিগিৰাফ। মহাৰাণীৰ ৰাজ্যত কোনোবাই কাৰোবাৰ চুলি এডাল চুব পাৰেনে? এই টিপা এটা মাৰিলেই গিৰিপকৈ পুলিচ দাৰোগা। এই দহ মাইলে দহ মাইলে ডাকঘৰ, এই পাঁচ মাইলে পাঁচ মাইলে কানি দোকান। এনে অময়া সুখত থাকি এই ভলণ্টিয়াৰখনক ভাল পোকে কামুৰিছে।

শোষণকেন্দ্ৰিক সমাজ ব্যৱস্থাৰ ওপৰত আপাতদৃষ্টিত এনে সৰল যেন লগা ব্যংগাত্মক টিপ্পনী এজন গাঁওবুঢ়াৰ মুখেদি দিওৱাটো সম্ভৱ এগৰাকী অতি মনোজ্ঞ আৰু পৰিপক্ক নাট্যকাৰৰ বাবেহে। অনুমান কৰিব পাৰি, যে মহাকাব্যিক আৰ্হিত ৰচিত নাটত এনেবোৰ আৰ্থসামাজিক জটিল কথাও স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱেই সহজ হৈ পৰে তাৰ আবেগিকৰ বিশালতা তথা অগতানুগতিক শৈলীৰ প্ৰভাৱত।

এইবোৰৰ উপৰিও 'লভিতা'ত বোলছবিত দেখুউৱাৰ দৰে কেতবোৰ action প্ৰধান খণ্ডচিত্ৰৰ ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। আমেৰিকান নিগ্ৰো সৈন্যদ্বয়ে সগৰ্বে কুৰি টকাত এআপি কল কিনি লোৱা, লহৰজান বিমান বন্দৰত বোমাবৰ্ষণ আৰু জনসাধাৰণৰ হাঁহাকাৰ ও বিপদ-বিপত্তি, নিজান গাঁৱৰ বাটত মিলিটেৰীৰ হাতত লভিতা নিগৃহীতা তথা পুলিচ এছ আইৰ সহায়ত তাই সেইবাৰলৈ ৰক্ষা পোৱা আদিৰ দৰে দৃশ্যবোৰ দক্ষতাৰে সংলাপ প্ৰধান

দৃশ্যবোৰতকৈও কিছু কিছু ক্ষেত্ৰত অধিক সবাক আৰু অৰ্থবহ; মঞ্চায়নৰ দৃষ্টিকোণেৰে গোটেই নাটখন পুংখানুপুংখৰূপে কেইবাবাৰো নপঢ়িলে সাধাৰণতে এনেবোৰ দৃশ্যৰ গুৰুত্ব অনুমান কৰিব পৰা নেযায়। ইয়াৰ এটা কাৰণ হয়তো ইও হ'ব পাৰে যে এনে action প্ৰধান দৃশ্যবোৰ বৰ্ণনা কৰোতে নাট্যকাৰে স্বাভাৱিকতে সাহিত্যিক সৌন্দৰ্য আদিৰ দৰে কথাক বিশেষ গুৰুত্ব দিয়াৰ প্ৰয়োজনবোধ নকৰে। কিন্তু প্ৰযোজনাৰ প্ৰশ্ন আহি পৰাৰ লগে লগেই দেখাত অতি অনাৱশ্যক বা ক্ষুদ্ৰাতিক্ষুদ্ৰ সংলাপ অথবা দৃশ্যবৰ্ণনৰো গুৰুত্ব হৈ পৰে অপৰিসীম। 'লভিতা' নাটখনিৰ এই সকলো দিশ প্ৰযোজনাৰ দৃষ্টিকোণেৰে বিচাৰ কৰিলে যিটো কথা আমাৰ চকুত প্ৰথমেই স্পষ্ট ৰূপত ধৰা দিয়ে সেইটো হৈছে এই যে চিৰাচৰিত প্ৰছিনিয়ামৰ সীমাবদ্ধতাৰ ফ্ৰেমৰ মাজত এনেহেন এখন বিশাল নাটৰ পূৰ্ণ সফলতা সম্ভৱ নহয়। দ্বিতীয়তে, সমস্যা হৈ দেখা দিব পাৰে আৱেগৰ আধিক্যবশতঃ কোনো কোনো ঠাইত অযথাভাৱে দীঘল আৰু জটিল হৈ পৰা কেতবোৰ সংলাপ্। মূল নাটখনি ৰচনাৰ অৰ্ধশতাব্দী পিছত আজিৰ প্ৰজন্মৰ পৰিচালকসকলৰ বাবে এনেবোৰ প্ৰশ্ন যিদৰে অৱধাৰিত সেইদৰে আমোদজনকো। সঁচা অৰ্থত দায়বদ্ধ আজিৰ প্ৰযোজক-পৰিচালক-অভিনেতা-অভিনেত্ৰীয়ে আজিৰ যুগৰ উপযোগীকৈ এই সমূহ জটিল বিষয় পোনাই লোৱাত অসুবিধা নেপায়। পিছে এই দৰে পোনাই লওঁতে আমি ৰখাটো প্ৰয়োজন যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই মৰমৰ জীয়ৰীজনীক যাতে মুগুন কৰি পেলোৱাৰ প্ৰয়াস কৰা নহয়।

১৯৪৭ চনৰ শাৰদীয় দুৰ্গাপূজাত ডিব্ৰুগড়ৰ অন্যতম অগ্ৰণী নাট্য সমাজ ডিব্ৰুগড় আৰ্ট প্লেয়াৰ্চে প্ৰথমবাৰৰ বাবে লভিতা নাটৰ প্ৰযোজনা কৰে আমোলাপট্টি নাট্যমন্দিৰ ৰংগমঞ্চত। সেইবাৰ একেলগে দুনিশাৰ অভিনয় দিয়া হৈছিল এই নাটৰ। সেই প্ৰথম অভিনয় দৰ্শনৰ স্মৃতিচাৰণ কৰি অসমৰ সাংস্কৃতিক জগতৰ আন এক কাণ্ডাৰী হেমাংগ বিশ্বাস ডাঙৰীয়াই এনে ধৰণৰ মন্তব্য কৰি গৈছে : 'আজি ইমান দিনৰ পিছত নাটকৰ প্ৰথম অভিনয় আৰু প্ৰযোজনাৰ বিষয়ে পৰিষ্কাৰকৈ একো মনত নাই। এটা কথা মনত আছে যে ড্ৰামাটিক আৰ্ট প্লেয়াৰ্চৰ পৰিচালকে এখন ইমান dynamic আৰু unconventional নাটৰ (নাটক?) চিৰাচৰিত মঞ্চৰ প্ৰছিনিয়ামৰ ফ্ৰেমত ধৰিবলৈ গৈ নাটকৰ গতি ৰক্ষা কৰিব পৰা নাছিল। সৰু সৰু দৃশ্যৰ পিছত shifting আৰু কাপোৰ ঘনে ঘনে পৰি নাটকৰ অগ্ৰগতিত অনবৰত হেঙাৰ দি আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে নাটকৰ পাতনিত পৰিচালকক সকীয়াই দি কৈছিল— 'লভিতাৰ মাজেদি নাটকীয় কাৰিকৰীৰ গতানুগতিক বান্ধ অসমীয়া নাটকত ভাগি যাব খুজিছে।' মোৰ মতে গতানুগতিক পৰিচালনাৰ ধাৰাৰ আমূল পৰিৱৰ্তন নকৰিলে সফল নাট্যৰূপ সম্ভৱ নহয়। অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই নাটখনৰ কিছুমান দুৰ্বলতা আছে। ঘটনাৰ লগত তেখেতৰ আত্মিক যোগাযোগ ইমান তীব্ৰ আছিল যে চৰিত্ৰায়নত নাট্যকাৰৰ যি detachment থাকিব লাগে সেইটো আমি তাত নাপাওঁ। সংলাপ কেতিয়াবা অতি দীৰ্ঘ, কোনো কোনো ঠাইত আৱেগিক মুহূৰ্তবোৰ আৰু সংযত হোৱা হ'লে নাটকীয় গভীৰতা আৰু বাঢ়িলহেঁতেন। কিন্তু তথাপি মোৰ বিশ্বাস, এজন আজিকালিৰ সু-কুশলী পৰিচালকৰ হাতত পৰিলে এই নাটকে অভূতপূৰ্ব সাফল্য অৰ্জন কৰিব। দুখলগা কথা যে লভিতাই আমাৰ মঞ্চত যি স্থান পাব লাগিছিল সেইটো পোৱা নাই। লভিতা কেৱল এখন chronicle নহয়, মহাযুদ্ধৰ এখন দলিলেই নহয়, ই এক এপিক সংঘাতত ক্ষত-বিক্ষত আৰু বিক্ষুব্ধ অসমৰ অন্তৰাত্মাৰ সাৰ্থক প্ৰতিমা।"

(জীৱন শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ, ১ম প্ৰকাশ, জাৰ্ণাল এম্প'ৰিয়াম, নলবাৰী,)

জহৰীয়ে আচল সোণ চিনি পোৱাৰ দৰে আজিৰ চিন্তাবিদসকলেও চিন্তাজগতৰ অমূল্য সম্পদবোৰ চিনাক্ত কৰিবলৈ শিকিব লাগিব; দেখাত মলিয়ন সত্ত্বেও কোনটো আচল সোণ আৰু কোনটো তাৰ চকু চাট্ পৰা চক্‌মকনি সত্ত্বেও নকল সেইটো বুজাৰ বাবে নিজকে প্ৰস্তুত কৰিব লাগিব। উন্নত সাংস্কৃতিক পৰম্পৰাৰ এয়েই হয়তো নিয়ম— মহৎজনে বিশ্বমানৱৰ কল্যাণৰ অৰ্থে সবিস্তাৰে কৰি যায় তেওঁলোকৰ প্ৰস্তাৱ আৰু নতুন প্ৰজন্মই আগ্ৰহ, নিষ্ঠা, দৃঢ়তা আৰু সতৰ্কতাৰে কৰি যায় অনুধাৱন। বাৰ্টোল্ট ব্ৰে'খ্‌টৰ ভাষাত ঃ

স্মৃতিৰ মিনাৰ কিম্বা সমাধি ফলক
একোৰেই নাই প্ৰয়োজন
তথাপিও যদি
মনে বিচাৰে কিবা,
হয়তো বাসনা
তেন্তে শিলাপটত থাকে যেন লিখা ঃ
প্ৰস্তাৱ আছিল তেওঁৰ
আমি কৰিছো অনুধাৱন।
কেৱল ফলকত লিখা কথা
তথাপিও—
ইয়াৰ মাজতেই ঘোষিত হ'ব
মানুহৰ সন্মান। ▢ (এপিটাফ)

টোকা ঃ এতিয়ালৈকে আমি যোগাৰ কৰিব পৰা তথ্য অনুসৰি ১৯৭৮ চনত গোটেই অসমৰ ভিতৰতে দ্বিতীয় বাৰৰ বাবে 'লভিতা'ৰ মঞ্চায়ন হয় পুনৰ ডিব্ৰুগড় চহৰতে। 'ইণ্ডিয়া ক্লাব' ৰংগমঞ্চত এইবাৰ নাটখনি মঞ্চস্থ কৰে অসমত প্ৰগতিশীল নাটকৰ অন্যতম গুৰি ধৰোতা বিজয় সংঘই। এই দ্বিতীয় দফাৰ প্ৰযোজনাত বিয়লিৰ এটি প্ৰদৰ্শনীকে ধৰি (matinee show) মুঠ তিনিটা প্ৰদৰ্শনীৰ ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল। উল্লেখযোগ্য যে এই প্ৰযোজনাত বাৰে বাৰে দৃশ্যপট পৰিৱৰ্তনৰ সলনি zonal light অৰ পোহৰত অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰা বাবে ২ ঘণ্টা ১৫ মিনিট মান সময়ৰ ভিতৰতে একোটি দৰ্শনীৰ অন্ত পেলাব পৰা গৈছিল। অভিনয়ৰ সুবিধাৰ্থে মঞ্চৰ সোঁৱে-বাঁৱে দুখন দুই খলপীয়া আৰু মাজত এখন তিনি খলপীয়া প্লেটফৰ্ম ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। ১৯৪৭ৰ প্ৰযোজনাত অংশগ্ৰহণ কৰা ডাঃ বংশীধৰ বৰুৱা, শ্ৰীঅনিল শৰ্মা, প্ৰয়াত নগেন কাকতি, তিলক দুৱৰা আৰু গোলাপ শৰ্মা আদিয়ে এই নতুন আধুনিক টেক্‌নিকৰ ব্যৱহাৰক আদৰণি জনাইছিল। প্ৰয়াত দুৱৰা আৰু শৰ্মাই আনকি এই প্ৰযোজনাত অভিনয়ও কৰিছিল পৰিচালকে বিচৰাৰ দৰেই নতুন আৰ্হিৰে। প্ৰসংগতঃ উল্লেখ্য যে নাটখনি একপ্ৰকাৰ উকা মঞ্চত অভিনয় কৰাৰ দৰে হোৱা সত্ত্বেও তিনিওটি দৰ্শনীয়েই পূৰ্ণ প্ৰেক্ষাগৃহেৰে বাইজৰ সমাদৰ পাইছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট প্ৰযোজনাৰ সমস্যা আৰু সম্ভাৱনা

মুনীন ভূঞা

পৰিচালনাৰ বাবে নিৰ্দিষ্ট নাট এখন নিৰ্বাচন কৰি লোৱাতেই পৰিচালকৰ নিজৰ মনটো ফুটি উঠে। নাটৰ বক্তব্যই, নাটকৰ চৰিত্ৰসমূহে, নাটকৰ নিৰ্মাণ পদ্ধতিয়ে আকৰ্ষণ কৰাৰ বাবেই তেওঁ পৰিচালনাৰ বাবে নাটখন হাতত লয়। তেওঁ এইটোও নিশ্চয় লক্ষ্য কৰিব যে হাতত ল'ব খোজা নাটখনৰ সমসাময়িকতা আছে নে? একেখন নাটক অঞ্চলটোত আনে আগেয়ে কৰিছেনে? যদিহে কৰিছে কিমান দিনৰ আগতে কৰিছে আৰু সেইটো প্ৰযোজনাত কোনবোৰ দিশত প্ৰাধান্য দিয়া হৈছিল, তাৰ ইতিবাচক দিশবোৰ কি আছিল আৰু তাক দৰ্শকে কেনেদৰে গ্ৰহণ কৰিছিল। পুনৰ প্ৰযোজনাটো কিয় কৰিব লাগিব আৰু তাক নতুনত্ব কেনেদৰে প্ৰদান কৰিব লাগিব। ক্লাছিকেল পৰ্যায়ৰ নাটকবোৰ পুনঃ পুনঃ প্ৰযোজনা হৈ থাকে। তাৰ নতুন দিশ যিবোৰ তাত উন্মোচন হয়, দৰ্শকে তাক আৱিষ্কাৰ কৰাৰ হেঁপাহত পুনৰ ভীৰ কৰে।

নাটকখন পছন্দৰ হ'লেও প্ৰযোজনাৰ বাবে লোৱাটো কেতিয়াবা সম্ভৱ হৈ নুঠিবও পাৰে। তাত যেনেধৰণৰ চৰিত্ৰৰ সমাহাৰ ঘটিছে, পৰিচালকৰ নাট্যদলটিত, অথবা অঞ্চলটোত হাতত পোৱা অভিনেতা অভিনেত্ৰীসকল তেনেধৰণৰ অভিনয়-প্ৰতিভাসম্পন্ন নহ'বও পাৰে। অভিনয় প্ৰতিভাই ঢুকি নোপোৱা চৰিত্ৰ অভিনয় কৰিবলৈ দিলে নাটখনৰ অৱস্থা কি হ'ব সি সহজেই অনুমেয় কথা। কেতিয়াবা নাটখনৰ সংখ্যাধিক চৰিত্ৰসমূহ যোগাৰত পৰিচালক অসমৰ্থ হ'ব পাৰে। নাটকে বিচৰা ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ ভীৰ কৰাব নোৱাৰিলে কোনো কোনো নাটকৰ উৎকৃষ্ট প্ৰযোজনা নহ'বও পাৰে। সেয়ে তেনে নাটক ইচ্ছা থাকিলেও পৰিচালকে হাতত ল'ব নোৱাৰে।

নাটকে বিচৰা কাৰিকৰী কামবোৰ কৰিব পৰাকৈ পৰিচালকৰ হাতত উৎকৃষ্ট কৌশলী কৰ্মী আৰু সঁজুলি নাথাকিলে অথবা তেনে কৌশলী কৰ্মী আৰু সঁজুলি যোগাৰৰ বাবে খৰছ কৰিব লগা ধন যোগাৰ কৰিব নোৱাৰিলে পৰিচালকে নাট হাতত ল'ব নোৱাৰে। ধাৰ কৰি ধন যোগাৰ কৰিলেও সেই ধন নাট দৰ্শনীৰ পৰা নুঠিলে নাটকৰ দলটিৰ কঁকাল ভাঙি যায়। খৰছ উঠাবৰ বাবে যি হাৰত টিকটৰ দাম বাঢ়িব লাগিব, সেই দাম দি দৰ্শকে নাটখন চাব পাৰিবনে? সেই দাম দিব পৰা দৰ্শকৰ আকৌ সেইখন নাটকৰ প্ৰতি আগ্ৰহ আছেনে? তেওঁলোকৰ পছন্দৰ নাটখন এইখন নোহোৱাত যি মতামত নাটকৰ পাছত তেওঁলোকে আগবঢ়াব সেই মতামত শুদ্ধ হ'বনে? আৰু যি সকল নাট্যামোদীয়ে নাটকখন ভাল পালেহেঁতেন, দৰ্শনী মূল্যৰ আধিক্যৰ যোগেদি তেওঁলোকক নাটকখন চোৱাৰ পৰা আঁতৰাই ৰখাটো উচিত হ'বনে?

এনেবোৰ কাৰকে পৰিচালক এজনক নাটক একোখন হাতত লোৱাৰ ক্ষেত্ৰত ক্ৰিয়া কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা ৰচিত নাটসমূহৰ প্ৰযোজনাৰ ক্ষেত্ৰতো এনেবোৰ কাৰকেই পৰিচালক

এজনৰ নিয়ন্ত্ৰিত নকৰাকৈ নাথাকে। তেওঁৰ নাটকসমূহ নাটপ্ৰযোজনাৰ ঐতিহ্য থকা, প্ৰতিখন ঠাইতে মঞ্চস্থ হৈ গৈছে। তথাপি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটক পৰিচালনা কৰিবলৈ অসমৰ প্ৰতিজন পৰিচালকে হেঁপাহ কৰে। ওপৰত উল্লেখ কৰা সমস্যাসমূহ থকা সত্ত্বেও অসমৰ প্ৰতিখন ঠাইৰ নাট্যপ্ৰেমীৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকসমূহৰ প্ৰতি প্ৰচণ্ড আন্তৰিক টান থকাৰ বাবে এটা সুবিধাজনক অৱস্থা তেওঁলোকে অনুভৱ কৰে। একেবাৰে নতুন নাট এখন কৰাৰ সময়ত দৰ্শকৰ গ্ৰহণযোগ্যতাৰ চিন্তাৰ পৰা তেওঁ ভালেখিনি মুক্ত হৈ থাকে।

কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকেইখন মঞ্চস্থ কৰাৰ ক্ষেত্ৰতো পৰিচালকসকল চিন্তামুক্ত নহয়। সাধাৰণতেই তেওঁলোকে মুখামুখি হোৱা কেইটামান সমস্যা ইয়াত থুলমূলকৈ আলোচনা কৰিবলৈ চেষ্টা কৰা হৈছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ছখন পূৰ্ণাঙ্গ নাট আৰু তিনিখন অসম্পূৰ্ণ নাট আছে। ৰচনা কাল অনুসাৰে পূৰ্ণাঙ্গ নাটকেইখন হ'ল— শোণিত কুঁৱৰী, কাৰেঙৰ লিগিৰী, ৰূপালীম, নিমাতী কইনা বা ৰূপকোঁৱৰ, লভিতা আৰু খনিকৰ। অসম্পূৰ্ণ নাট তিনিখন হ'ল সোণপখিলী, কনকলতা আৰু সুন্দৰ কোঁৱৰ।

কেউখন নাট ৰচনাৰ ক্ৰম অনুসাৰে অধ্যয়ন কৰিলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট ৰচনাৰ সৃষ্টিশীল বিৱৰ্তনৰ উমান পাব পাৰি। শোণিত কুঁৱৰী চেমনীয়া কালৰ ৰচনা। তাত এজন প্ৰতিভাবান কিশোৰৰ ভৱিষ্যত সম্ভাৱনাখিনি জিলিকি থাকে। মূল চৰিত্ৰসমূহ ভাৰতীয় লোকৰ চিনাকি শাস্ত্ৰৰ পৰা লোৱা যদিও তাত মানবীয় গুণাৱলীও সংযোগ হৈছে। যথা, অসুৰৰ ৰজা যদিও বাণক এজন কন্যা দায়গ্ৰস্ত স্নেহশীল দেউতাকৰ ৰূপত প্ৰথম অৱস্থাতে প্ৰতিষ্ঠা কৰি লোৱা হৈছে। পাছত অৱশ্যে মহাপ্ৰতাপশালী অসুৰৰ ৰজাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰে তেওঁক উপস্থাপন কৰা হৈছে। তেওঁক যুদ্ধাৰূপে আৰু ভক্তৰূপেও প্ৰতিষ্ঠা কৰা হৈছে। এই বাণৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণত এই কেইটা দিশৰ সুবিধাখিনি অভিনেতাই পায়। সেইদৰে অনিৰুদ্ধ চৰিত্ৰই কিছু ভিন্ন সুবিধা পায় যদিও প্ৰধানকৈ ৰোমাণ্টিকতা আৰু যুদ্ধ নৈপুন্য প্ৰদৰ্শনতে চৰিত্ৰটি সীমাবদ্ধ। চিত্ৰলেখা চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰতো সখীৰূপে, শিল্পীৰূপে, বৰাগীৰূপে আৰু সৰ্ব্বশেষত জান নেজানকৈ অনিৰুদ্ধৰ প্ৰতি অব্যক্ত আসক্তিৰ বেশ প্ৰকাশৰ সুবিধা আছে। বাকীবোৰ চৰিত্ৰ বৈচিত্ৰ্যহীন। 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ চৰিত্ৰসমূহ 'শোণিত কুঁৱৰী'তকৈ বিচিত্ৰ। সুন্দৰকোঁৱৰ শিল্পী, বৌদ্ধিক চিন্তা ভালপোৱা, অধ্যয়নশীল, নতুন চিন্তা ভাল পোৱা— কিন্তু সেইবোৰ চিন্তাৰ অধিক গভীৰলৈ নোযোৱা, পৰস্পৰ বিমুখী চিন্তাৰ দ্বাৰা পৰিচালিত বুলি নিজেই নজনা, সমালোচনা কাতৰ, নিজৰ ভুল স্বীকাৰ কৰিব নজনা, জেদী, আকুহী, নিজৰ ইচ্ছা পূৰাবলৈ যাওঁতে আনৰ হোৱা অনিষ্টলৈ গ্ৰাহ্য নকৰা, আপাতদৃষ্টিত সহানুভূতিশীল এটি চৰিত্ৰ। হৃদয়ৰ অন্তস্থলীত নাৰীৰ প্ৰতি ৰখা সামন্ততান্ত্ৰিক বিদ্বেষী চিন্তা শেৱালীৰ আত্মজাহৰ যোগেদি উপলব্ধি হোৱাৰ বাবে বিধ্বস্ততা প্ৰকাশৰ সুযোগ চৰিত্ৰটোৱে আগবঢ়োৱাৰ বাবে অভিনেতাৰ বাবে এটা লোভনীয় আকৰ্ষণ— চৰিত্ৰটোক ব্যাখ্যাৰ বাবে অলেখ দিশ থকাৰ বাবে পৰিচালকে তাৰ যিমানবোৰ দিশৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিব খোজে সেইখিনি বাচি ল'ব লগা হয়। সুন্দৰ কোঁৱৰ ৰজা হোৱাৰ বাবে ৰাজসিক চৰিত্ৰত গুৰুত্ব দিব খোজাসকলে তেওঁৰ মাজৰ মানুহজনৰ এগৰাকী লিগিৰীৰ আত্মজাহত বিধ্বস্ত হোৱা দিশটো মানিবলৈ টান পায়। কিন্তু, মহাত্মা গান্ধীৰ চিন্তাৰ দ্বাৰা আকৃষ্ট হোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাৰ বৈশিষ্ট্যই সেয়া। শেৱালী চৰিত্ৰৰো সাধাৰণৰ পৰা

প্ৰেমক আত্মদানৰ যোগেদি মহত্ত্ব প্ৰদান কৰিব পৰা দৃষ্টান্ত দেখুৱাইছে। তাই নগৰীয়া লিগিৰীৰ সৈতে সমানে মুখ চলাবও পাৰে, কিন্তু ৰাজপ্ৰসাদত নিজৰ গাম্ভীৰ্যও ৰাখিব পাৰে। নগাপাহাৰত পৰিত্যক্ত অৱস্থাত তাইৰ মুখৰ স্বৰ্গতোক্তিয়ে প্ৰেমৰ উৎকৃষ্ট উপলব্ধিৰ প্ৰকাশ দিছে। তেনে বচন ফুটাই তুলিব পৰাটো উৎকৃষ্ট অভিনেত্ৰীৰ বাবেহে সম্ভৱ। তদুপৰি, আত্মজাহৰ আগতে শেৱালীয়ে কোঁৱৰৰ সৈতে পুনৰ মিলনৰ পাছত কাৰেঙৰ কুঁৱৰী কৰিবলৈ নিয়াৰ আগমুহূৰ্তত কোঁৱৰৰ এই পৰম্পৰাবিৰোধী কাৰ্যৰ বাবে যে ৰাষ্ট্ৰই তেওঁক জীয়াই থাকিবলৈ নিদিয়ে এই জ্ঞানগৰ্ভ কথা শেৱালীৰ মুখত দিয়াৰ লগে লগে চৰিত্ৰটোৱে জ্ঞানৰ দিশৰ পৰা নতুন আয়তন পালে। গতিকে শেৱালী চৰিত্ৰ ব্যাখ্যা সঠিকভাৱে কৰিব পৰাটো পৰিচালকৰ কৃতিত্ব হ'ব আৰু তেনে চৰিত্ৰ ফুটাই তুলিব পৰা অভিনেত্ৰী নিৰ্বাচন কৰিব পৰাটোতো পৰিচালকৰ কৃতিত্বই থাকিব। কাঞ্চন কুঁৱৰী কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ নাটকৰ অতি গুৰুত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ। পুৰুষৰ অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে এনে সচেতন নাৰী চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰাৰ পাছফালে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সমাজ অধ্যয়নৰ সত্যনিষ্ঠ মনটো ফুটি উঠে। চৰিত্ৰটো গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ অসমীয়া মহিলাৰ চানেকি, যাৰ যুক্তিপূৰ্ণ কথাৰ সমুখত অনংগৰ দুৰ্বলতা আৰু সুন্দৰকোঁৱৰৰ অহঙ্কাৰ চূৰ্ণ হৈ যায়। এই চৰিত্ৰ অভিনয় কৰা শিল্পী গৰাকীৰ উচ্চ স্তৰৰ অভিনয় ক্ষমতা থকা প্ৰয়োজন। অনংগ, সুদৰ্শন, বপুৰা, ৰাজমাও আদিৰ চৰিত্ৰও অতি পৰিষ্কাৰ চিন্তাৰ ফল। চাউদাং, নগা ল'ৰা আদি চৰিত্ৰ সৃষ্টিতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেইসকল লোকৰ প্ৰতি থকা সহৃদয় দৃষ্টিভঙ্গীৰ পৰিচায়ক। চাউদাংসকলক মৰমীয়াল লোক হিচাপেই প্ৰকাশ কৰা হৈছে। প্ৰিয়াক হেৰুৱাই অপ্ৰকৃতিস্থ হোৱা আৰু প্ৰিয়াক প্ৰকৃতিৰ মাজত বিচাৰি ফুৰা, প্ৰকৃতিৰ মাজৰ সমাজৰ পৰা অহা যুৱক হিচাপেই সৃষ্টি কৰিছে নগা ল'ৰাটোক। নাগৰিক সমাজৰ প্ৰেমিক অনংগৰ মুখামুখি কৰাইছে এই নগা প্ৰেমিকজনক। গতিকে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰত সৃষ্টিশীল মনটো এইবোৰ চৰিত্ৰত প্ৰকাশ পাইছে। চৰিত্ৰৰ এই বৈচিত্ৰ্যৰ সমাহাৰ ঘটোৱাত নাটখন আৰ্কষণীয় হৈ উঠে পঢ়ুৱৈৰ বাবেহে। মঞ্চৰ দিশৰ পৰা কিন্তু এই কথা ক'ব নোৱাৰি। এই কথা পৃথকে আলোচনা কৰিছো।

নাটক হিচাপে ৰূপালীম জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অধিক নিটোল ৰচনা। ইয়াৰ চৰিত্ৰৰ সমাবেশ কম আৰু প্ৰতিটো চৰিত্ৰৰ প্ৰতি তেওঁৰ পৰিষ্কাৰ চিন্তা-চৰ্চা থকাৰ চিন ফুটি উঠিছে। মণিমুগ্ধ চৰিত্ৰটোত মণিৰ উজ্জ্বলতাত মুগ্ধ হোৱা আৰু তাক পাবলৈ বিবেকহীন আচৰণ কৰিবলৈ অকণো পাছ নুহুহকা চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰ পূৰ্ণ প্ৰকাশ আছে। মিছৰীয় হাছিদ, জন-গোষ্ঠীয় ফটিকা আদিৰ ৰাগীত মতলীয়া হৈ ৰূপালীম মণিটিৰ ৰূপত মুগ্ধ হৈ উপাসনা কৰিব খোজে তেওঁ। প্ৰান্তদেশৰ ৰাজকুমাৰীৰে সৈতে থকা পূৰ্বসম্পৰ্ক এই ৰূপমুগ্ধতাত কঁৰবালৈ উৰি যায়। ইতিভেনৰ হাতত বন্দী হোৱাৰ মুহূৰ্ত্তত প্ৰেমচাতুৰিও কৰিব জানে আৰু এবাৰ ইতিভেনক কাবু কৰাৰ পাছত তেওঁৰ প্ৰতি অতি নিৰ্দয়ভাৱে কঠোৰ হ'ব পাৰে। ৰূপালীমক তাইৰ প্ৰেমিক মায়াবৰ হাতৰ পৰা পুনৰ ধৰি অনাৰ পাছত নিভৃতে পায়ো আৰু মায়াব'-জুনাফাৰ জীৱন লোৱাৰ ভীতি প্ৰদৰ্শনৰ বিনিময়ত ৰূপালীমৰ সমৰ্পণৰ আশ্বাস আদায় কৰি লোৱাৰ পাছতো ৰূপালীমক এৰি দিয়া আদি ভিন্ন মাত্ৰাৰ চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্যৰে অভিনেতাৰ বাবে মণিমুগ্ধ এটা লোভনীয় আৰু প্ৰত্যাহ্বানপূৰ্ণ চৰিত্ৰ। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ সৈতে এই চৰিত্ৰৰ পাৰ্থক্যখিনিৰ সৈতে মিলখিনিও লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। সুন্দৰ কোঁৱৰৰ চৰিত্ৰত চিন্তা-চৰ্চাৰ খুন্দা আছে, মণিমুগ্ধত নাই। ইতিভেনৰ চৰিত্ৰতো ৰাজসিক চাতুৰ্য আছে ; ৰূপালীমত আছে প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য আৰু

সৰলতা। দুয়োটা চৰিত্ৰক বিচাৰি পোৱাটো নাটখন মঞ্চস্থ কৰাৰ সময়ত পৰিচালকৰ বাবে ডাঙৰ প্ৰত্যাহ্বান হৈ দেখা দিয়ে। ইতিভেনৰ চৰিত্ৰ চাৰিচুক বুজি ছলনা ঢাকি অভিনয় কৰিব পৰা অভিনেত্ৰী পোৱাটো প্ৰায় দুৰূহ।

চৰিত্ৰৰ দৃষ্টিৰে লভিতা নাটকতো লভিতা, ইলাহী মিঞা আৰু গোলাপ এই তিনিটাই প্ৰধান। বাকীবোৰ চৰিত্ৰ আহিছে আৰু গৈছে, পাছে য'তেই একোটা চৰিত্ৰ দেখা দিছে তাতেই পৰিৱেশৰ এনে বৰ্ণনা আছে যে সেই ক্ষুদ্ৰ চৰিত্ৰসমূহে নিজস্ব অভিনয় প্ৰতিভাৰ সু-ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰে। পৰিস্থিতি আৰু পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰি নাট্যকাৰে নিজা বক্তব্য নাটখনত প্ৰকাশ কৰিছে। ইলাহী মিঞাৰ সহজ সৰল মানৱিক বচনসমূহে অভিনেতাক আৰ্কষণ কৰে; কিন্তু বেছিভাগ ক্ষেত্ৰতেই চৰিত্ৰটো লক্ষ্মীনাথ শৰ্মাৰ 'চিৰাজ' চৰিত্ৰটোৰ ৰেপ্লিকা (replica) হিচাপেই এতিয়ালৈকে অভিনীত হৈ আহিছে। দুয়োটা চৰিত্ৰৰ মাজৰ মানৱিকতাখিনিয়ে বোধহয় অসমত এনে অভিনয় বান্ধি দিছে। একেখন নাটৰ পুনঃপ্ৰযোজনাত ব্যাখ্যাৰ পাৰ্থক্য, প্ৰযোজনাৰ সামগ্ৰিক ডিজাইনৰ পাৰ্থক্য একোটা আশা কৰা যায়। পৰিচালকৰ কৃতিত্ব তাতহে ফুটি উঠে।

খনিকৰ নাটখনত চৰিত্ৰসমূহ একমাত্ৰিক। মাত্ৰ মিঃ ভইনৰ চৰিত্ৰ ব্যাখ্যাৰ কিছু সম্ভাৱনা আছে, ই লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'মলক গুইন গুইন' চৰিত্ৰ নহয়। কিন্তু সেই চৰিত্ৰৰ এটা ফাল হয়। পাছে ভালকৈ ব্যাখ্যা কৰি নল'লে অভিনয়ত ই একান্ত মলক গুইন গুইন হৈ পৰাৰ ভয় আছে। মিঃ গুইন, বিলাতত গৈ বেৰিষ্টাৰ হৈ আহিছে, অসমলৈ আহি ওকালতিতো নামিছে। জাতীয়ত্ব হেৰুৱাই পেলোৱাও নাই। অসমীয়া কথা ক'লে নিভাঁজ ভাষা ব্যৱহাৰ কৰে। চৰিত্ৰটোত মানৱীয়তাও আছে। বাকীবোৰ চৰিত্ৰ, আনকি মূল চৰিত্ৰ নবীনেনো একমাত্ৰিক হোৱা বাবে পৰিচালকে নিজা ভাৱেহে মাত্ৰা আৰোপ কৰি আৰ্কষণীয় কৰিব লাগিব।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মূল নাটকেইখনৰ মূল চৰিত্ৰসমূহৰ অভিনয় দিশৰ বিষয়ে আলোচনা কৰাৰ পাছত তেওঁৰ নাট মঞ্চস্থ কৰাৰ সময়ত অন্যান্য যিবোৰ দিশ জড়িত হৈ আছে তাৰ সংক্ষেপে আলোচনা কৰা উচিত হ'ব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ সৈতে অঙ্গাঙ্গীভাৱে জড়িত হৈ আছে সঙ্গীত। অধিকভাগ গীতৰে সুৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱিত কালতে দিয়া হৈ আছে। সেই গীত সমূহৰ সুৰ পাৰ্থক্যই আজি কিছু বছৰলৈকে অসমত অৰাজকতাৰ সৃষ্টি কৰি ৰাখিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জয়মতীত অভিনয় কৰা শিল্পী ফুনু বৰুৱাই এটি সাক্ষাৎ প্ৰসঙ্গত (১৯৭৭) এই লিখকৰ আগত আপত্তি তুলিছিল- "তোমালোকৰ ৰেডিঅ'ৰ যোগেদি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতবোৰ ভুল সুৰত প্ৰচাৰ কৰা কেলেই?" ১৯৭৭ চনৰ সময়চোৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতৰ সৰ্ব্বজন স্বীকৃত স্বৰলিপি হোৱা নাছিল। ভাগ্যক্ৰমে ডিব্ৰুগড়ত জ্যোতিপ্ৰসাদক ওচৰৰ পৰা পোৱা সঙ্গীত শিল্পী নিৰ্মল চক্ৰবৰ্ত্তী আছিল, সাধনা দত্ত মহন্তও আছিল। তেখেতসকলৰ সহায় লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীতবোৰক প্ৰযোজনা কৰা হৈছিল। কিন্তু, তেখেতসকলৰ নিৰ্ভৰযোগ্যতাৰ বিষয়ে প্ৰশ্ন কৰা লোকৰো সংখ্যা কম নাছিল। ভাগ্যক্ৰমে পাছলৈ জ্যোতি সঙ্গীতৰ সুৰৰ স্বীকৃত স্বৰলিপি তৈয়াৰ কৰাৰ বাবে সমিতি গঠন হ'ল। যথেষ্ট লেহেমীয়াকৈ এইখন কমিটীয়ে কাম কৰিলে। সেইখন সমিতিৰ লোক লাহে লাহে হেৰাই যাব ধৰিছে। হ'লেও কমিটীখনে যেতিয়া সুৰবোৰ বান্ধি দিছে এতিয়া তাক অনুসৰণ কৰাৰ বাট ওলাইছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটসমূহ আকাশবাণী ডিব্ৰুগড় কেন্দ্ৰত প্ৰযোজনা কৰাৰ সময়ত এই লিখকে তেতিয়াও জীৱিত সাধনা দত্ত বাইদেউৰ সহায় লৈছিলো। এতিয়া, সমিতিয়ে প্ৰকাশ কৰা স্বৰলিপিৰ সৈতে তাৰ

হয়তো সামান্য পাৰ্থক্যও থাকিব পাৰে। সি যি কি নহওক, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাট প্ৰযোজনাৰ সময়ত থকা সুৰৰ সমস্যা এতিয়া আঁতৰিছে।

মঞ্চ পৰিকল্পনাৰ সমস্যা লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদক বৰ চিন্তিত যেন নালাগিছিল। তেওঁৰ কল্পনাৰ দৃশ্যসমূহৰ বিস্তৃত বিৱৰণ দি থৈছে, যাৰ দ্বাৰা তেওঁৰ নাটকৰ দৃশ্যসমূহৰ প্ৰেক্ষাপটৰ পৰিষ্কাৰ চিন্তাৰ চিন ফুটি উঠে। কল্পনাশক্তিৰ অফুৰন্ত পৰিচয় সেইবোৰত পোৱা যায়। তেওঁৰ অধ্যয়নশীলতাৰ চিনো সেইবোৰ বৰ্ণনাত ফুটি উঠে। যি সময়ত তেওঁ নাটকবোৰ ৰচনা কৰিছিল সেইসময়ৰ মঞ্চৰ নাট পৰিৱেশন পদ্ধতি অনুসাৰেই দৃশ্যবোৰৰ দৃশ্যসজ্জাৰ বৰ্ণনা আছে। দৃশ্যসলনিৰ বাবে লগা সময়খিনিত বৈ থাকিবলৈ তেতিয়াৰ দৰ্শক মানসিকভাৱে সাজু আছিল। কিন্তু তথাপি মঞ্চৰ সৈতে জড়িত নাট্যকাৰে নাটৰ দৃশ্য পৰিকল্পনা কৰোতে দৃশ্য সলনিৰ সমস্যাৰ বিষয়ে জ্ঞাত থাকে বাবে নাট ৰচনাৰ পৰিকল্পনাৰ সময়তে তেনেবোৰ কথালৈ চকু ৰাখে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাত এই সচেতনতা প্ৰকাশ পোৱা নাই। শোণিত কুঁৱৰী তেওঁ ১৪ ৰ পৰা ১৭ বছৰৰ ভিতৰত ৰচনা কৰা। সেই সময়তো তেওঁৰ মঞ্চৰ সৈতে পৰিচয় আছিল বুলি লিখি থৈ গৈছে। সেইখন নাটক কৈশোৰ কালত ৰচনা কৰাৰ বাবে আৰু অভিজ্ঞতা কম থকাৰ বাবে দৃশ্য পৰিবৰ্তনৰ সমস্যাৰ কথা মনলৈ নহাৰ কথা বুজিব পৰা যায়। কিন্তু ২১ বছৰৰ পৰা ২৩ বছৰৰ ভিতৰত ৰচনা কৰা 'কাৰেঙৰ লিগিৰী'ৰ ক্ষেত্ৰতো এই সচেতনতা দেখা নাযায়। এই ক্ষেত্ৰত ৰূপালীমত তেওঁ সংযত হৈছেহি। ইতিমধ্যে তেওঁৰ ৩৭ বছৰ হৈছে। মাত্ৰ সাতটা দৃশ্যতে নাটকখন তেওঁ সম্পূৰ্ণ কৰিছে। কাৰেঙৰ লিগিৰীত পাঁচটা অঙ্কত মুঠ দৃশ্য সংখ্যা ১৬টা। শোণিত কুঁৱৰীক আলোচনালৈ নানি পাছৰ নাটসমূহক দৃশ্যসজ্জাৰ দিশৰ পৰা ফঁহিয়াই চাবৰ বাবে কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ মঞ্চ নিৰ্দেশনাৰ উদাহৰণ সহ বিচাৰ কৰি চোৱা যাওক।

কাৰেঙৰ লিগিৰী

প্ৰথম অঙ্ক ঃ	প্ৰথম দৃশ্য —	কাৰেং - সুন্দৰ কোঁৱৰৰ কোঠাৰ বিস্তৃত ৰাজকীয় বিৱৰণ
	দ্বিতীয় দৃশ্য—	ৰাজ আলিবাট, দুয়োকাষে ওখ-ওখ পাকৰী গছবোৰে ওপৰত চালি ধৰি হাবিতলীয়া বাট যেন কৰি থৈছে।
	তৃতীয় দৃশ্য—	বুঢ়াগোহাঞিৰ চোলৰ পাছফালৰ তাঁত-সূতা বোৱা খোটালি। কোঠাটোৰ সোঁফালে এখন জাপ দুৱাৰ। মাজৰ বেৰৰ সোঁমাজেদি দীঘে পথালিয়ে দুহাত জালিকটা। খোটালিৰ বেৰবোৰ পৰ্বতীয়া টেকীয়াৰ, পিতলৰ চকচকীয়া কাম্মিৰে বন্ধা। বেৰৰ মুঠাবোৰ হাইতালেৰে বোলোৱা আৰু চিত্ৰ-বিচিত্ৰ কৰা।
	চতুৰ্থ দৃশ্য—	ৰাজ আলিবাট।
	পঞ্চম দৃশ্য—	কাৰেঙত সুন্দৰৰ কোঠা (প্ৰথম দৰ্শনৰ)
২য় অঙ্ক ঃ	প্ৰথম দৃশ্য—	সুন্দৰৰ কাৰেঙত কাঞ্চনকুঁৱৰীৰ শোৱনী কোঠা।
	দ্বিতীয় দৃশ্য—	সুদৰ্শনৰ কোঠা।
	তৃতীয় দৃশ্য—	কোঠাৰ বাহিৰৰ তলৰ পক বাট।

চতুৰ্থ দৃশ্য— কাজিবঙা অৰণ্য। এজোপা লুইতৰ গৰাত থকা বৰ ডাঙৰ পাকৰী গছৰ তল। লুইতৰ সিপাৰে দূৰত ৰিণিকি ৰিণিকি দৰঙীয়া পৰ্বতবোৰ দেখা গৈছিল...। গছৰ তলৰ মুকলি ডোখৰৰ বাহিৰে দুয়োফালে কাঁইট জেঙেৰে ভৰা অটব্য হাবি।

৩য় অঙ্ক : প্ৰথম দৃশ্য— সুন্দৰৰ শোৱনী কোঠা। প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৰ্শনৰ দৰে, কিছুমান বস্তু থোৱাত মাত্ৰ সালসলনি।

দ্বিতীয় দৃশ্য— কাৰেঙৰ লিগিৰী টোলৰ এটা কোঠা।

তৃতীয় দৃশ্য— ৰাজকাৰেঙৰ এটা কোঠা।

৪ৰ্থ অঙ্ক : প্ৰথম দৃশ্য— নগা পৰ্বতৰ নামনি, অলপ দূৰত পৰ্ব্বতৰ গাত নগাৰ চাং দেখা গৈছে। চাৰিওফালে বৰ ওখ ওখ পৰ্ব্বতবোৰে সেইবোৰ বেঢ়ি থৈছিল।

দ্বিতীয় দৃশ্য— নগা পৰ্ব্বতৰ এটা পৰ্ব্বতৰ গাৰ সমতল। এটা গুহাৰ আগৰ মুকলি ঠাই।

পঞ্চম অঙ্ক : প্ৰথম দৃশ্য— এটা ওখ টিলাৰ ওপৰত এখন অকলশৰীয়া নগা চাং, ওখ ওখ গছে ঠাইডোখৰ ছাটি থৈছে। বহুত দূৰণিত নামনিৰ দৃশ্য দেখা গৈছিল। আকাশত জোনটো ওলাই পোহৰ দি আছিল।

সমাপতি দৃশ্য— কাৰেং। ৰাতি।

এনে বিস্তৃত বৰ্ণনাৰ দৃশ্যবোৰ তৈয়াৰ কৰি নাটখন মঞ্চত থিয় কৰাবলৈ হ'লে কিমান সময় দৃশ্যসজ্জাত যাব ই সহজে অনুমেয়। আগতেই কৈছো জ্যোতিপ্ৰসাদে নাটকখন ৰচনা কৰাৰ সময়ত সমগ্ৰ ৰাতি নাট উপভোগ কৰিবলৈ দৰ্শক সাজু হৈ অহাৰ বাবে হয়তো ই সম্ভৱ আছিল। তথাপি কিছুমান বৰ্ণনা দিবৰ সময়ত তেওঁৰ চিত্ৰকৰ মনটো সংযত কৰিব পৰা নাছিল বাবে বিস্তৃত বৰ্ণনা দিছিল। প্ৰথম অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত সুন্দৰৰ কোঠাৰ বিৱৰণখিনি নাটক আৰম্ভ হোৱাৰ আগেয়ে পোৱা অফুৰন্ত সময়ত সজাই তুলিব পাৰি। কিন্তু দ্বিতীয় দৃশ্যৰ পাকৰী গছৰ বৰ্ণনাৰ ৰাজ আলিবাট তৈয়াৰ কৰোতে সময় ল'ব আৰু তৃতীয় দৃশ্যত বুঢ়াগোহাঞিৰ টোলৰ দৃশ্য সজ্জা কৰোঁতেও সময় ল'ব। চতুৰ্থ দৃশ্যত পুনৰ ৰাজ আলিবাট আৰু পঞ্চম দৃশ্যত পুনৰ সুন্দৰৰ প্ৰথম দৃশ্যৰ বৰ্ণনাৰ কোঠা সজোৱাত সময় ল'ব। ২য় অঙ্কৰ প্ৰথম দৃশ্যত কোঠা সলনি হৈ কাঞ্চন কুঁৱৰীৰ কোঠা। এইদৰে নাটখন সমাপ্তি দৃশ্যলৈ লৈ যাওঁতে মুঠ ১৫ বাৰ দৃশ্য সলনি কৰিবলগীয়া হয়। তাকে কৰোতে নাটকৰ গতিৰ কথা দৰ্শকৰ উপলব্ধিত থাকিব কেনেকৈ। ভাগ্যে, আজিৰ মঞ্চত দৃশ্যসজ্জাৰ এই আড়ম্বৰত গুৰুত্ব দিয়া নহয়। সামান্য এফোটা ইঙ্গিত ৰাখি মাথোঁ অভিনয় আৰু পোহৰ সম্পাতেৰে দৃশ্যবোৰ আগবঢ়াই নিয়া হয়। সাংকেতিক মঞ্চ পৰিকল্পনাৰ প্ৰচলনৰ পাছত দৃশ্যবোৰৰ প্ৰেক্ষাপট সলনি হৈ থকাটো এতিয়া আৰু সমস্যা হৈ থকা নাই। তথাপি, এটা ভাল মঞ্চ পৰিকল্পনা কৰিবৰ সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকসমূহে সমস্যাৰ সৃষ্টি কৰে।

দৃশ্য পৰিকল্পনাৰ আড়ম্বৰতা আঁতৰাই সহজ কৰি তোলাত দৃশ্যবোৰ খুব কম সময়ৰ ব্যৱধানত (আনকি কেইই চেকেণ্ডমানৰ ভিতৰত) মঞ্চত তুলি ধৰিব পৰা হোৱাৰ লগে লগেই

নাটকৰ কাহিনীৰ গতিৰ প্ৰশ্নটো আহি পৰে। এই ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নাটকৰ গীতৰ প্ৰাচুৰ্যই কেতিয়াবা বাধাৰ সৃষ্টি কৰে। শোণিত কুঁৱৰীত ১৬ টা, কাৰেঙৰ লিগিৰীত ৭টা, ৰূপালীমত ৫টা, লভিতাত ১০টা আৰু খনিকৰত মাথো ৩টা গীত আছে। শোণিত কুঁৱৰীক আৰু খনিকৰক আলোচনাৰ পৰা বাদ দি কাৰেঙৰ লিগিৰী, ৰূপালীম আৰু লভিতাৰ বিষয়ে আলোচনা কৰিলে দেখা যায় যে কাহিনীৰ অগ্ৰগতিৰ দিশৰ পৰা কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ প্ৰতিটো দৃশ্যই আৱশ্যকীয় যদিও ইয়াৰ চতুৰ্থ অঙ্কত নাটকৰ গতি লেহেম হৈ পৰে। আৱশ্যকতকৈ কিছু বেছি সময় মূল কাহিনীতকৈ বেলেগ কথালৈ নাট্যকাৰ আঁতৰি গৈছে। দেশান্তৰত অনঙ্গ আৰু শেৱালীৰ জীৱন তথা দুয়ো দুয়োকে লগ পোৱাটোৰ নাটকীয় প্ৰয়োজন সাব্যস্ত নহয়। তাতে ৰুণুক, জুনুক আৰু নগা ল'ৰাৰ চৰিত্ৰই তথা চাৰিটাকৈ গানেও নাটকীয় গতিত বাধা দিয়ে।

ৰূপালীমৰ সাতোটা দৃশ্যতো বিস্তৃত বৰ্ণনা আছে। দৃশ্যসমূহ আপাতভাৱে দীঘল হোৱাৰ বাবে কাৰেঙৰ লিগিৰীতকৈ কিছু সুবিধাজনক হৈছে। গীতসমূহো নাটকৰ গতিক বাধা দিয়া ধৰণৰ হোৱা নাই। সামগ্ৰিক নাটকৰ পৰিকল্পনাতো ৰহণ সানিবৰ সুবিধা আছে। দৃশ্যবোৰত পোহৰৰ ৰঙৰ ব্যৱহাৰ কৰি ৰহণ সনাৰ সুবিধা আছে।

লভিতাৰ মঞ্চ প্ৰযোজনাত পৰিকল্পনাৰ সুন্দৰ সুবিধা আছে। নাটকখনৰ বিষয় বস্তুৱে ইয়াক সমসাময়িক কৰি ৰাখিছে। লভিতাৰ উজ্জ্বল আৰু তেজাল চৰিত্ৰ, ঘটনাচক্ৰ, আৰু বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ সমাবেশে ইয়াক আৰ্কষণীয় কৰি তোলে। কিন্তু চৰিত্ৰৰ বাহুল্যই বহুতক ইয়াৰ প্ৰযোজনাৰ পৰা আঁতৰতো ৰখায়। গীতসমূহে নাটকৰ গতিক আগবঢ়াই নিয়াৰ ক্ষেত্ৰত সহায়ক হয়। গীতৰ সুন্দৰ প্ৰয়োগৰ ক্ষেত্ৰত— লভিতা আন আটাইকেইখন নাটকতকৈ উৰ্দ্ধত আছে। নাটৰ বক্তব্যক যিটো স্পিৰিটেৰে পৰিবেশন কৰা হ'ব তাৰে সৈতে সুৰৰ সু-সংগতি আছে। সাজ-সজ্জাৰ পৰিকল্পনাৰ বাবে শোণিত কুঁৱৰী, কাৰেঙৰ লিগিৰী আৰু ৰূপালীম লোভনীয়। পৰিচালকৰ প্ৰতিপাদিত বক্তব্য অনুসাৰে এই সাজ-সজ্জাৰ ৰং নিৰ্ভৰ কৰিব।

কাৰেঙৰ লিগিৰী আৰু লভিতা এই দুয়োখন নাটকৰে ৰচনা শৈলী চালে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চলচ্চিত্ৰমুখী মনটো সততে ধৰা পৰে। প্ৰকৃত নাটকৰ ধৰ্ম ৰক্ষা কৰি ৰূপালীম ৰচনা কৰিলে যদিও তাৰ পাছতে লভিতাত পুনৰ কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ ৰচকজনে ভুমুকি মাৰিলেহি। আটাইকেইখন নাটকতে দৃশ্যসমূহৰ বৰ্ণনা যিধৰণে দিছে তাত চলচ্চিত্ৰ পৰিচালকজনৰ উপস্থিতি ধৰা পৰে। নহ'লে তিনিবেৰৰ মাজত আৱদ্ধ অসমৰ সক মঞ্চবোৰতে দৃশ্যসজ্জাত তেওঁ ইমান বেছি ডিটেইল কিয় বিচাৰিব। কিছুমান দৃশ্য (যেনে কাৰেঙৰ লিগিৰীৰ প্ৰথম অঙ্ক, ৪ৰ্থ দৰ্শন, লভিতাৰ ৫ম অঙ্ক, দ্বিতীয় দৰ্শন) মঞ্চত নাটক তোলাৰ পাছত প্ৰয়োজন অনুভৱ কৰি সংযোগ কৰা যেন অনুমান হয়। অৱশ্যে, এনেবোৰ অনুমান তেওঁৰ ৰচনাৰ পাণ্ডুলিপি পৰীক্ষা কৰাৰ পাছতহে সাব্যস্ত কৰিব পৰা যাব। অপ্ৰাসঙ্গিক যেন লাগিলেও ভাব হয় যেন কাৰেঙৰ লিগিৰী ৰচনাৰ সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মাজত এজন উপন্যাসকাৰেও কাম কৰি আছিল। উপন্যাসৰ বহল কেনভাছখনৰ দৰে কাহিনীৰ আৰু চৰিত্ৰৰ নানান পাকবোৰ তেওঁ নাটখনত অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছিল্। এনেকুৱা উপন্যাসকাৰক লভিতাৰ সময়তো লগ পোৱা যায়। লভিতাত বিশ্বৰ পৰিপ্ৰেক্ষিতৰ পৰা অসমৰ গাওঁখনটোকে মহাসমৰৰ প্ৰভাৱ প্ৰকাশ কৰা দেখাৰ পাছতে ক'ৰবাত গ্ৰে'হুটৰ ছাঁ এটাও বিলিকি-বিলিকি অৱশ্যেই অনুভৱ কৰা যায়। বিশ্বৰ পৰিৱেশটোতকৈ ব্যক্তি নাটখনত ডাঙৰ হোৱা নাই। এনে অনুমানৰ বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদে পঢ়া কিতাপৰ তালিকা, পৰীক্ষাৰ প্ৰয়োজন আছে। উত্তৰতে কোনো কথাই বিভ্ৰান্তিৰহে সৃষ্টি কৰিব। ☐

অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত জ্যোতিপ্ৰসাদ

('অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ছাঁ-পোহৰত' গ্ৰন্থৰ পৰা উদ্ধৃত একাংশ)

অপূৰ্ব শৰ্মা

যিহেতু কোনো কলাৰূপৰ জন্মসূত্ৰতে তাৰ পটভূমিস্বৰূপে কিছুমান অতি প্ৰবল সামাজিক-সাংস্কৃতিক শক্তি জড়িত থাকে, গতিকে সেই কলাৰূপৰ আলোচনা আৰু বিশ্লেষণত তাৰ সামাজিক দিশসমূহ উপযুক্ত গুৰুত্ব সহকাৰে ফঁহিয়াই চোৱা প্ৰয়োজন। কলা-মাধ্যম হিচাপে চলচ্চিত্ৰৰ সৃষ্টি সমসাময়িক সমাজৰ গতিধাৰা স্ৰষ্টাৰ সৃষ্টি-প্ৰক্ৰিয়াৰ সচেতন বা অৱচেতন প্ৰেৰণাৰূপে সক্ৰিয় হৈ উঠে। চলচ্চিত্ৰৰ ইতিহাসক সেয়ে দেশৰ সামগ্ৰিক সামাজিক-বাস্তৱিক ইতিহাসৰ পৰা পৃথক কৰি চাব পৰা নাযায়। অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ আলোচনাত ইয়াৰ সামাজিক-বাস্তৱিক তাৎপৰ্য পৰীক্ষা কৰি চোৱাৰ চেষ্টা কৰাটো সেয়ে অনুচিত নহ'ব।

ভাৰতবৰ্ষ আৰু অসমৰ চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসৰ গতিধাৰা তুলনামূলকভাৱে পৰ্যবেক্ষণ কৰিলে সামগ্ৰিকভাৱে এটা কৌতূহলোদ্দীপক তথ্য চকুত পৰে। ভাৰতীয় সাংস্কৃতিক জগতত নতুনকৈ আবিষ্কৃত কলামাধ্যম চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰবেশ ঘটিছিল প্ৰধানতঃ আমোদ যোগানৰ মাজেৰে ব্যৱসায় কৰাৰ উদ্দেশ্যে। নিৰ্বাক যুগৰ চলচ্চিত্ৰসমূহ আছিল পৌৰাণিক বা ধৰ্মীয় কাহিনীৰ কেমেৰাবদ্ধ চিত্ৰৰূপ। এহাতে যেনেকৈ এইবোৰ ছবি কলাগত দিশৰ পৰা স্মৰণীয় সৃষ্টি নাছিল, তেনেকৈ, আনহাতে, এইবোৰ ছবি সামাজিক-বাস্তৱিক সমস্যাৰ পৰা সুদূৰত ৰৈছিল। খুব বেছি ক'ব পাৰি যে দাদা চাহেব ফাল্‌কেই সংস্কাৰক আৰু চলচ্চিত্ৰ-প্ৰচাৰক হিচাপে এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল। একমাত্ৰ এজন মাৰাঠী চলচ্চিত্ৰ-নিৰ্মাতাই এই যুগত বিষয়বস্তু আৰু কলাকৌশলৰ দিশৰ পৰা সাহসী সামাজিক চিন্তাৰ পৰিচয় দিব পাৰিছিল। তেওঁৰ নাম আছিল বাবুৰাও পেইন্টাৰ ওৰফে বাবুৰাও কৃষ্ণৰাও মিস্ত্ৰী (এওঁ আছিল পৰবৰ্তী কালত আদ্মী আৰু দুনিয়া না মানেৰ দৰে আদৰ্শবাদী ছবিৰ নিৰ্মাতা ভি শান্তাৰামৰ মন্ত্ৰগুৰু) ১৯২৫ চনত দৰিদ্ৰ কৃষক আৰু সুতখোৰ মহাজনৰ নিষ্ঠুৰ কাহিনীৰে নিৰ্মাণ কৰা তেওঁৰ চাওকাৰী পাশ্ বিষয় বস্তুৰ দিশৰ পৰাই কেৱল বৈপ্লৱিক নাছিল, ল'কেশ্যন্ শুটিং, পোহৰৰ বাস্তৱানুগ ব্যৱহাৰ আৰু চলচ্চিত্ৰধৰ্মী অভিনয়ৰে ই সমকালীন চলচ্চিত্ৰ-স্ৰোতৰ বিপৰীতে প্ৰথমবাৰৰ বাবে সমাজ-বাস্তৱৰ চিত্ৰ শিল্পসন্মতভাৱে দাঙি ধৰিছিল। কিন্তু দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এনে এখন বা দুখন ব্যতিক্ৰমধৰ্মী ছবিয়ে এটা যুগৰ ইতিহাসৰ গতিধাৰা চিহ্নিত কৰিব নোৱাৰে। পশ্চিমত যেনেকৈ গ্ৰিফিথ, আইজেনষ্টাইন, পুডভ্কিন, পাবষ্ট, চেপলিন্ কাৰ্ল ড্ৰেয়াৰ, মুৰ্নাউ, ষ্ট্ৰ'হাইম্ আদি চলচ্চিত্ৰ জগতৰ চিৰনমস্য স্ৰষ্টাসকলে নিৰ্বাক চলচ্চিত্ৰৰ স্বৰ্ণযুগ ৰচনা কৰিছিল, ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ নিৰ্বাক যুগ নতুন উদ্ভাৱন বা সৃষ্টিশীলতাই তেনেদৰে আলোড়িত কৰা নাছিল।

সেইদৰে সবাক যুগতো প্ৰথম অৱস্থাত আমোদ-প্ৰমোদ আৰু ব্যৱসায়ধৰ্মিতাই ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত গুৰুত্ব পাইছিল। মূলতঃ সংগীত-বাদ্য ব্যৱসায়ী, প্ৰথম সবাক চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা আৰ্দেশীৰ ইৰাণীৰ ছবিসমূহত শিল্পবোধ বা সমাজ সচেতনতাৰ লক্ষণ নাছিল। ঐতিহাসিক আলম-আৰাৰ বাহিৰেও তেওঁ বিভিন্ন ভাষাত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি ব্যৱসায় সুগম কৰি তোলে। সবাক যুগৰ প্ৰথম অৱস্থাত এনেকৈয়ে এই নতুন কলামাধ্যমটিৰ চমৎকাৰিত্ব আৰু নতুনত্বক ব্যৱসায়িক উদ্দেশ্যত ব্যৱহাৰ কৰা হয়। কিন্তু লাহে লাহে দেখা যায় চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰেৰণা আৰু উদ্দেশ্যৰ ক্ষেত্ৰত কিছু সূক্ষ্ম পৰিবৰ্তন সোমাই পৰে। কলিকতাৰ নিউ থিয়েটাৰ্চ প্ৰতিষ্ঠানে নিৰ্মাণ কৰা ছবিসমূহত পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মীয় কাহিনীভিত্তিক চলচ্চিত্ৰৰ নিৰাপদ বান্ধোনৰ পৰা ওলাই আহি সমাজৰ বাস্তৱ দিশক সামৰি লোৱাৰ প্ৰয়াস দেখা যায়। ৰোমাণ্টিক ভাবালুতাৰে আক্ৰান্ত হ'লেও প্ৰমথেশ বৰুৱাৰ অধিকাৰ, দেৱদাস, জ্যোতিৰ্ময় ৰায়ৰ উদয়েৰ পথে আদি ছবিত সামাজিক-বাস্তৱিক ধাৰা এটিৰ আৰম্ভণিৰ লক্ষণ প্ৰকাশিত হয়। হিমাংশু ৰায়ৰ অচ্যুত কন্যাই তেওঁৰ দুঃসাহসিক প্ৰেৰণাৰে সাক্ষ্য দিয়ে। প্ৰায় সমসাময়িকভাৱে তেতিয়াৰ ব'ম্বেত ভি. শান্তাৰামে একধৰণৰ আদৰ্শবাদী চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ প্ৰয়াস চলায়। কিন্তু যুদ্ধোত্তৰ অৰ্থনীতিৰ বিশেষ পৰিস্থিতিত একশ্ৰেণীৰ উৎকট ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতাৰ জন্ম হয়। ফলত যুদ্ধোত্তৰ ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰত ৰুচি আৰু শিল্পবোধৰ অধঃপতন ঘটে আৰু সম্পূৰ্ণ ব্যৱসায়ধৰ্মী চিন্তা আৰু উদ্দেশ্যৰে এটা অৱক্ষয়ৰ যুগ আৰম্ভ হয়। স্বাধীনতাৰ পিছত ৰাজনৈতিক আৰু অৰ্থনৈতিক ব্যৰ্থতাৰ লগে লগে শাসক শ্ৰেণীৰ শোষণ আৰু নিষ্পেষণৰ মাত্ৰা বাঢ়ি গ'ল আৰু হতাশ আৰু বিক্ষুব্ধ হৈ উঠিব খোজা জনমানসক ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰই অবাস্তৱ স্বপ্নৰ আফিং খুৱাবলৈ ধৰিলে। ষাঠিৰ দশকৰ পৰা ক্ৰমে স্থূল যৌনতা আৰু নিষ্ঠুৰ হিংস্ৰতাৰ আমদানিয়ে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ অৱক্ষয় আৰু অধঃপতন সম্পূৰ্ণ কৰি তোলে। কিন্তু সুখৰ কথা যে পঞ্চাশৰ দশকৰ মাজমানৰ পৰাই এই অৱক্ষয়ৰ সোঁতৰ বিপৰীতে এটি সুস্থ, সৃষ্টিশীল, সমাজ-সচেতন চলচ্চিত্ৰ প্ৰচেষ্টা গঢ় লৈ উঠে। প্ৰকৃততঃ চলচ্চিত্ৰক বাস্তৱানুগ ৰসোত্তীৰ্ণ কলা হিচাপে ৰূপ দিয়াৰ খণ্ডিত প্ৰয়াস ত্ৰিশৰ দশকৰ মাজভাগৰ পৰাই ব্যক্তিগতভাৱে কোনো কোনো চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টাই বিক্ষিপ্তভাৱে চলাই আহিছিল। চল্লিশৰ দশকত দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ শেষত ফেচিষ্ট শক্তিৰ পতনৰ পিছত, যুদ্ধ বিধ্বস্ত পৃথিৱীৰ দেশে দেশে নিষ্পেষিত জনগণৰ বুকুত এক নতুন যুগৰ স্বপ্ন আৰু নতুন জাগৰণৰ চেতনা গঢ় লৈ উঠিল। যুদ্ধই জুৰুলা কৰি থৈ যোৱা সমাজত দাৰিদ্ৰ্য, দুৰ্ভিক্ষ, অভাৱ আৰু সংগ্ৰামৰ ছবি এক নব্য বাস্তৱৰ ৰূপত মানবীয় আবেদনেৰে সজীৱ হৈ উঠিল। ইটালিৰ নব্য-বাস্তৱবাদী চলচ্চিত্ৰৰ ধাৰা এই সময়ৰে ফচল। ভাৰততো চেতন আনন্দ (নীচা নগৰ), মেহবুব খাঁ (এক হি ৰাস্তা, ৰোটি) আৰু আব্বাচৰ (ধৰতী কে লাল) এক ধৰণৰ আদৰ্শবাদী ছবিত এই নতুন সজাগতাৰ ছাপ পৰিল। পঞ্চাছৰ দশকৰ আৰম্ভণিত এই নব্য ধাৰাৰ অতি সবল আৰু দুঃসাহসিক প্ৰচেষ্টা আছিল ভগনীয়াসকলক লৈ নিৰ্মাণ কৰা নিমাই ঘোষৰ ছিন্নমূল। ঋত্বিক ঘটকৰ ছবি নাগৰিক আৰু বিমল ৰায়ৰ ছবি দো বিঘা জমীন এই ধাৰাৰ অতিশয় গুৰুত্বপূৰ্ণ সৃষ্টি। ইয়াৰ পিছতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ প্ৰেক্ষাপটত সত্যজিৎ ৰায়ৰ আবিৰ্ভাৱ ঘটে। এই প্ৰতিভাধৰ, সংবেদনশীল আৰু সচেতন চলচ্চিত্ৰ-স্ৰষ্টাজনৰ গভীৰ,

সজাগ আৰু একনিষ্ঠ সাধনাৰ বলত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰৰ কলাৰূপৰ বিকাশ ঘটে আৰু জীৱন আৰু সমাজৰ বাস্তৱ ৰূপ প্ৰতিফলিত কৰা জীৱনমুখী শিল্পমণ্ডিত চলচ্চিত্ৰৰ সৃষ্টি হয়। অসুস্থ ব্যৱসায়িক চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰবল প্ৰৱাহৰ বিৰুদ্ধে এই জীৱনমুখী সুস্থ চলচ্চিত্ৰই আজি ভাৰতৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত প্ৰতিৰোধ আৰু প্ৰতিষ্ঠাৰ সংগ্ৰাম চলাইছে।

ইয়াৰ প্ৰায় বিপৰীত ধৰণৰ গতিধাৰা এটা আমি সামগ্ৰিকভাৱে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত দেখিবলৈ পাওঁ। আজিৰ পৰা পয়ষষ্ঠি বছৰৰ আগতে সুস্থ ৰুচি আৰু শিল্পবোধসম্মত চলচ্চিত্ৰ সৃষ্টিৰে কৰা আৰম্ভণিৰ পৰা অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ ইয়াৰ সুদীৰ্ঘ ইতিহাসত ক্ৰমে ক্ৰমে অসুস্থ, বেপাৰী চলচ্চিত্ৰৰ কুটিল গ্ৰাসত পতিত হয়। ১৯৩৫ চনত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ জয়মতীৰে অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ শুভাৰম্ভ হয়।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ গুণতে ই আছিল এক সুস্থ, বাস্তৱমুখী, অভাৱনীয়ভাৱে প্ৰেৰণাদায়ক প্ৰয়াস। খুব সম্ভৱ, চলচ্চিত্ৰকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসম্পূৰ্ণ প্ৰতিশ্ৰুতিৰ ফলতেই বা জাতি হিচাপে আমাৰ অতীত ঐতিহ্যক ভাৰতীয় প্ৰেক্ষাপটত প্ৰতিষ্ঠা কৰাত আমাৰ ব্যৰ্থতাৰ বাবেই প্ৰচলিত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যথোপযুক্ত উল্লেখ নাই। কিন্তু উত্তৰ-পূব ভাৰতত চলচ্চিত্ৰৰ প্ৰথম বাটকটীয়া হিচাপেই তেওঁৰ আলোচনা ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ ইতিহাসত প্ৰশ্নাতীতভাৱে প্ৰাসংগিক। আলম্-আৰাৰ মুক্তিৰ মাত্ৰ চাৰি পাছ বছৰৰ পিছতেই আধুনিকতা আৰু কাৰিকৰী দিশত পশ্চাৎপদ অসমত স্থানীয়ভাৱে অস্থায়ী ষ্টুডিঅ' নিৰ্মাণ কৰি যন্ত্ৰ-পাতি ভাৰা কৰি আনি তেওঁ জয়মতী নিৰ্মাণ কৰি উলিয়ায়। কাৰিকৰী আৰু অন্যান্য ক্ৰটী সত্ত্বেও জয়মতীৰ সামগ্ৰিক দৃশ্যধৰ্মী গুণ (Visual quality) আৰু চলচ্চিত্ৰধৰ্মী অভিনয়ৰ (Cinematic acting) পৰাই চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমটিৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যথোপযুক্ত জ্ঞান আৰু দখল অনুভৱ কৰিব পৰা যায়। ততোধিক গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা হ'ল, যিসময়ত ভাৰতবৰ্ষৰ প্ৰায়বোৰ ঠাইতে চলচ্চিত্ৰক আমোদ বিলাসৰ ব্যৱস্থা হিচাপে পৌৰাণিক আৰু ধৰ্মীয় কাহিনীৰ ৰূপায়ণৰ মাজতে সীমাবদ্ধ ৰখা হৈছিল, সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে এটা বুৰঞ্জী-আশ্ৰিত কাহিনীৰ বাস্তৱ ৰূপহে তেওঁৰ প্ৰথম চলচ্চিত্ৰখনিৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰিছিল। ই তেওঁৰ শিল্পবোধ আৰু ৰুচিৰ সাক্ষ্য দিয়াৰ উপৰিও তেওঁৰ দুঃসাহসিকতাকো নিশ্চয় প্ৰমাণ কৰে।

কিন্তু আমাৰ বাবে বিবেচ্য জয়মতীৰ নিৰ্মাণৰ মাজতো সোমাই থকা সামাজিক তাৎপৰ্য। সেই সময়ত মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত দেশজুৰি হোৱা সাম্ৰাজ্যবাদ-বিৰোধী জাগৰণে জ্যোতিপ্ৰসাদক উৎপ্ৰেৰিত কৰাই কেৱল নাছিল, আন্তৰিকতাৰে তেওঁ বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধী আন্দোলনত সক্ৰিয়ভাৱে জড়িত হৈছিল। এনে গুৰুত্বপূৰ্ণ সামাজিক প্ৰেক্ষাপটত এইটো অত্যন্ত স্বাভাৱিক যে দেশজোৰা জনজাগৰণৰ লগত জড়িত হৈ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসত্তাই জয়মতী কুঁৱৰীক তেওঁৰ কল্পিত প্ৰথম চলচ্চিত্ৰখনিৰ কাহিনীৰ বাবে নিৰ্বাচন কৰিছিল। কিয়নো মূলতঃ যদিও ৰাজপাট আৰু ক্ষমতাৰ বাবে ৰজাঘৰীয়া অন্তৰ্কন্দহেই জয়মতীৰ কৰুণ পৰিণতিৰ হেতু, তথাপি ৰজাঘৰৰ অন্যায় আৰু নিষ্ঠুৰ নিগ্ৰহৰ বিৰুদ্ধে জয়মতীৰ ত্যাগ আৰু আত্মোৎসৰ্গ এক নীৰৱ প্ৰতিবাদ আৰু এক শুভবোধ আৰু আদৰ্শৰ ইংগিতসূচক আছিল। কোনো সুনিশ্চিত প্ৰমাণ নাথাকিলে আৰু বিষয়বস্তুৰ ট্ৰিটমেন্টৰ দিশৰ

পৰা সম্পূৰ্ণ পৃথক হ'লেও, এনে সম্ভাৱনা বোধহয় নুই কৰিব নোৱাৰি যে ফ্ৰান্স্ বা জাৰ্মেনীত সেই সময়ৰ কাৰ্ল্ ড্ৰেয়াৰৰ অসাধাৰণ নিৰ্বাক সৃষ্টি পেশ্যন্ অফ্ জ'ন্ অফ্ আৰ্ক দেখি বা তাৰ বিষয়ে পঢ়ি জ্যোতিপ্ৰসাদে জয়মতী নিৰ্মাণ কৰিবলৈ অনুপ্ৰাণিত হৈছিল। জয়মতীৰ নিৰ্মাণত বাস্তৱিকতা আৰু আদৰ্শবাদিতা সম্পৰ্কে সজাগ চিন্তাৰ প্ৰমাণ পোৱা যায়, যি সমসাময়িক ভাৰতী চলচ্চিত্ৰৰ অনুপস্থিত। চলচ্চিত্ৰৰ কলাকৌশল আৰু চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ব্যৱহাৰিক দিশ সম্পৰ্কেই কেৱল জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন নাছিল, চলচ্চিত্ৰৰ বাস্তৱিক আৰু কলাগত দিশ সম্পৰ্কেও কেৱল জ্যোতিপ্ৰসাদ সচেতন নাছিল, চলচ্চিত্ৰৰ বাস্তৱিক আৰু কলাগত দিশ সম্পৰ্কেও তেওঁ সমধিক সচেতন নাছিল। জয়মতীত সেয়ে দেখা যায় চলচ্চিত্ৰ মাধ্যমৰ সৃষ্টিশীল আৰু বাস্তৱানুগ প্ৰয়োগ। অসমীয়া জাতীয় জীৱনৰ ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ জয়মতী কুঁৱৰীৰ চলচ্চিত্ৰায়ণত আন কোনো তৰলমতি অপেশাদাৰ শিল্পীয়ে হয়তো এক বীৰাংগনাৰ আৱেগসৰ্বস্ব উচ্ছ্বাসপূৰ্ণ কাহিনী ৰূপায়িত কৰিলেহেঁতেন। কিন্তু অসমীয়া জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰকৃত বোদ্ধা, গভীৰ অন্তৰ্দৃষ্টি আৰু শিল্পবোধসম্পন্ন স্ৰষ্টা জ্যোতিপ্ৰসাদে জয়মতীৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰৰ মাজেৰে অসমীয়া জীৱন আৰু সংস্কৃতিৰ প্ৰকৃত ঐতিহ্য প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে। তৎকালীন বঙালী আৰু হিন্দী ছবিৰ কৃত্ৰিম অভিনয় আৰু বচন-ভংগী পৰিহাৰ কৰি তেওঁ জয়মতীত স্বাভাৱিক অভিনয় আৰু অসমীয়া কথা কোৱাৰ বিশিষ্ট ভংগী আৰু ঠাঁচ ব্যৱহাৰ কৰিছিল 'জয়মতী'ৰ দৃশ্য-সজ্জাতো তেওঁ বিভিন্ন পুথি-পাঁজি, পণ্ডিত-গৱেষক আৰু বিদেশী ভ্ৰমণকাৰীৰ টোকা, পুথিচিত্ৰৰ আৰ্হি, কিম্বদন্তী আদিৰ সহায় লৈ সমসাময়িক বাস্তৱৰ সত্যসাদৃশ্য ৰক্ষাৰ চেষ্টা কৰিছিল। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ ৫১১-৫১২] ড° হীৰেন গোহাঁয়ে এটি প্ৰবন্ধত ধ্বংসপ্ৰাপ্ত জয়মতীৰ অৱশিষ্ট দুটিমান চিকুৰেন্সৰ মননশীল বিশ্লেষণেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অপূৰ্ব চলচ্চিত্ৰ-ভাষাৰ উল্লেখ কৰিছে। [The Cinema in Eastern India and Its social significance, Dr. H. Gohain, Chitrajyoti, Vol 3, 1985] এইবোৰৰ পৰা বুজা যায় জয়মতীৰ নিৰ্মাণ এক যান্ত্ৰিক, আন্তৰিকতাবিহীন চমক লগোৱা প্ৰচেষ্টা নাছিল; ই আছিল এক সৎ শিল্পীৰ গভীৰ চিন্তা, বোধ আৰু নিষ্ঠাৰ সুসমন্বিত প্ৰয়োগৰ ফলশ্ৰুতি।

জয়মতীৰ পাছত জ্যোতিপ্ৰসাদে ইন্দ্ৰমালতী নিৰ্মাণ কৰে। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এই চলচ্চিত্ৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰেৰণাৰ ফল নহয়; জয়মতীৰ অযুক্তিকৰ বিৰূপ সমালোচনাই সৃষ্টি কৰা বিৰক্তি, হতাশা, ভগ্নমনোবল আৰু ধাৰৰ বোজাৰ ফলস্বৰূপেহে ইন্দ্ৰমালতীৰ জন্ম। চল্লিশৰ দশকত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ জগতত কিছু গাঁথনিগত (Structural) পৰিবৰ্তন ঘটে। ত্ৰিশৰ দশকৰ ভাৰতত চলচ্চিত্ৰ প্ৰতিষ্ঠানবোৰ স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আছিল; তেওঁলোকৰ নিজস্ব ষ্টুডিঅ', কেমেৰা, যন্ত্ৰপাতি, লেবৰেটৰী, বেতনভোগী শিল্পী আৰু কলা-কুশলী আদি আছিল। দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধৰ সময়ত সাম্ৰাজ্যবাদী শিল্প-উদ্যোগৰ ওপৰত পৰা অভাৱনীয় হেঁচাৰ ফলত ভাৰতত নিষ্পেষিত দেশীয় পুঁজিৰ কিছু বিনিয়োগ আৰু প্ৰসাৰৰ সুযোগ ওলায়; দেশীয় শিল্প-উদ্যোগে কিছু বিকাশ আৰু সমৃদ্ধি লাভ কৰে। আনহাতে যুদ্ধৰ অৱধাৰিত ফলস্বৰূপে এই সময়ত দেশজুৰি দেখা দিয়া অনাটনৰ সুবিধা লৈ আন এচাম ব্যৱসায়ীয়ে মজুতকৰণ, কলাবেপাৰ আৰু ফট্‌কা ব্যৱসায়ৰ যোগেদি প্ৰচুৰ কৰবিহীন গোপন পুঁজি সংগ্ৰহ কৰে।

স্বতন্ত্ৰ আৰু স্বয়ংসম্পূৰ্ণ দেশীয় শিল্প-উদ্যোগৰ ভেটি গঢ়ি তোলাৰ কণ্টকৰ পথ পৰিত্যাগ কৰি এই ধৰণৰ দেশীয় পুঁজিৰ এক বৃজন অংশ অপেক্ষাকৃত সহজ আৰু দ্ৰুত মুনাফা লাভৰ উদ্দেশ্যে চলচ্চিত্ৰ বজাৰত সোমায়। নিজস্ব কোনো ষ্টুডিঅ', যন্ত্ৰ-পাতি, লেবৰেটৰী বা শিল্পী-কলা-কুশলী নোহোৱাকৈ কেৱল পুঁজিৰ বলেৰে এইবোৰ সেৱা ভাড়া কৰি চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰা সম্ভৱ হৈ উঠে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে অস্থায়ী ষ্টুডিঅ' নিৰ্মাণ কৰা বা আনুষংগিক ব্যৱস্থাবোৰ যা-যোগাৰ কৰাৰ কষ্ট নিষ্প্ৰয়োজনীয় হৈ পৰে; কলিকতালৈ গৈ কেৱল টকা খৰচ কৰি ছবি কৰিব পৰাৰ সুবিধা ওলায়। চল্লিশৰ দশকৰ আৰম্ভণিতে এই সুবিধা গ্ৰহণ কৰে অসমৰ দুজন চাহ-বাগিচাৰ মালিকেঃ ডিব্ৰুগড়ৰ স্বৰ্গীয় ৰোহিনী বৰুৱাই ১৯৪০ চনত মনোমতী আৰু শিৱসাগৰৰ স্বৰ্গীয় পাৰ্বতী প্ৰসাদ বৰুৱাই ১৯৪১ চনত ৰূপহী নিৰ্মাণ কৰে। ব্যৱসায়ৰ উদ্দেশ্যত নহয়, কলাৰ আকৰ্ষণতে তেওঁলোকে চিত্ৰ নিৰ্মাণত হাত দিছিল; কিন্তু তাৰ বাবে তেতিয়া পৰিৱেশ সৃষ্টি হোৱা নাছিল। চলচ্চিত্ৰৰ লগত জড়িত প্ৰথমেশ বৰুৱা বিধান সভাৰ সদস্য হৈয়ো এই দিশত কিবা কৰাৰ তথ্য নাই। সেই সময়ত 'চিনেমা চোৱা ৰাইজ বৰ তাকৰ' আছিল আৰু মাত্ৰ ছখন জিলাত থকা মানুহৰ আধাখিনি লোকসংখ্যা অসমীয়াৰ মাজতহে অসমীয়া ছবি চলিছিল। [জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, পৃঃ৫১২] কেৱল প্ৰধান নগৰ কেইখনতে থলুৱা চাহ বাগিচাৰ মালিক, জমিদাৰ আৰু মাৰোৱাৰী ব্যৱসায়ীৰ পুঁজিৰে সজা মুষ্টিমেয় প্ৰেক্ষাগৃহত চলচ্চিত্ৰ প্ৰদৰ্শন হৈছিল। ত্ৰিশৰ দশকতে অসমৰ চহৰাঞ্চলত থিয়েটাৰৰ মহিলা দৰ্শক আছিল আৰু তেওঁলোকৰ বাবে আছুতীয়া আসন আছিল। [নগাঁও নাট্য সমিতিৰ কাৰ্যবিৱৰণী] চলচ্চিত্ৰ প্ৰেক্ষাগৃহতো পৰ্দা দি মহিলাৰ পৃথক আসন ৰখা হৈছিল আৰু অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ চাবলৈ অসমীয়া মহিলা-দৰ্শকো গৈছিল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰত পুঁজি বিনিয়োগ লাভজনক নাছিল। জয়মতীৰ নিৰ্মাণত ধাৰৰ ওপৰত দিয়া সুত ধৰি প্ৰায় ৫০,০০০ (পঞ্চাশ হেজাৰ) টকা খৰচ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে ২৮,০০০ (আঠাইশ হেজাৰ) টকা লোকচান ভৰিছিল। ইয়াৰ পিচৰখন ছবি ইন্দ্ৰমালতী অতি কট্‌কিনকৈ মাত্ৰ ১২,০০০ (বাৰ হেজাৰ) টকাত নিৰ্মাণ কৰি উলিয়াই জ্যোতিপ্ৰসাদে কিছু লাভৰ মুখ দেখে। এনে ব্যৱসায়িক পটভূমিত চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰিবলৈ আগবাঢ়ি অহাটো দুঃসাহসৰ কথা। এইটো সত্য যে ব্যৱসায়িক উদ্দেশ্যতকৈ অসমীয়া কলা-সংস্কৃতিৰ প্ৰতি থকা আন্তৰিক আকৰ্ষণহে এই চিত্ৰনিৰ্মাতাসকলৰ মূল প্ৰেৰণা আছিল। কিন্তু চলচ্চিত্ৰ এটি জটিল আৰু মিশ্ৰ কলা; অধ্যয়ন, সাধনা আৰু সৃষ্টিশীল অনুশীলনৰে তাক আয়ত্ত কৰা প্ৰয়োজন। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এওঁলোকৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণক কোনো গভীৰ কলা-সাধনাতকৈ এক খৰচী চৌখিন প্ৰয়াস যেনহে অনুমান হয়। তেওঁলোকৰ আন্তৰিকতাক সন্দেহ আৰু অসন্মান নকৰিও এই কথা ক'ব লাগিব যে জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখুৱাই যোৱা চলচ্চিত্ৰবোধ (film sense) আৰু চলচ্চিত্ৰ কৌশল (film technique) তেওঁলোকে প্ৰকৃতভাৱে অনুধাৱন কৰিব নোৱাৰিছিল। তদুপৰি তেওঁলোকৰ সামাজিক অৱস্থানৰ পৰা অসমীয়া সমাজৰ প্ৰকৃত সামাজিক বাস্তৱিক অৱস্থা অধ্যয়ন বা উপলব্ধি কৰিব পৰা প্ৰতিভা তেওঁলোকৰ নাছিল। মনোমতীৰ দৰে বুৰঞ্জীমূলক কাহিনীৰ ছবিত বঙলুৱা আবহ-সংগীতৰ ব্যৱহাৰে চিত্ৰনিৰ্মাতাৰ কলাচেতনা সম্পৰ্কেই দৰ্শকক সন্দিহান কৰি তোলে। তাৰ তুলনাত পাৰ্বতী প্ৰসাদৰ ৰূপহীত চহৰৰ যুৱক আৰু গাঁৱৰ গাভৰুৰ ৰোমাণ্টিক আৱেগসৰ্বস্ব প্ৰেম কাহিনীতে অসমীয়া জীৱনৰ ছবি আৰু সুৰ কিছু তৰলভাৱে হ'লেও প্ৰতিধ্বনিত হৈছিল।

ইন্দ্ৰমালতী নিৰ্মাণ কৰি আৰ্থিক সফলতা লাভ কৰা সত্ত্বেও জ্যোতিপ্ৰসাদে পুনৰ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণত হাত নিদিলে। বিয়াল্লিশৰ গণ-আন্দোলনত সক্ৰিয়ভাৱে যোগদান, কলিকতাত আত্মগোপন আৰু ১৯৪৩ চনত তেজপুৰত আত্মসমৰ্পণ আৰু কাৰাবাৰণৰ পিছৰ পৰা তেওঁ অসুস্থ হৈ পৰে। ১৯৪৪ চনৰ স্বাস্থ্যজনিত কাৰণত গুৱাহাটীত দৈনিক অসমীয়াৰ সম্পাদকীয় দায়িত্ব এৰি তেওঁ ডিব্ৰুগড়ৰ তামোলবাৰী বাগিচালৈ যায়গৈ। নতুনকৈ চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ বাবে সেই সময়ত খুব সম্ভৱ তেওঁৰ শাৰীৰিক, মানসিক আৰু আৰ্থিক সংগতি নাছিল। ১৯৪৬ চনত স্বৰ্গীয় কমল নাৰায়ণ চৌধুৰীয়ে বদন বৰফুকন নিৰ্মাণ কৰে। কিন্তু কলিকতাত দা বিস্তাৰৰ শুটিঙৰ বাবে অহা ৰেনোঁবাৰ সান্নিধ্য-ধন্য চৌধুৰীদেৱৰ ছবিখন চলচ্চিত্ৰ হিচাপে ব্যৰ্থ হয়। স্বাধীনতাৰ প্ৰাক্-মুহূৰ্তত এয়ে আছিল অসমীয়া চলচ্চিত্ৰৰ ৰূপৰেখা।

সুদীৰ্ঘ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ সফল সমাপ্তিত দেশজুৰি যি প্ৰচণ্ড প্ৰেৰণা আৰু নতুন জীৱনৰ স্বপ্ন সৃষ্টি হৈছিল, দেশৰ আন আন ক্ষেত্ৰৰ দৰে সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰতো শীঘ্ৰেই সেই প্ৰেৰণা আৰু স্বপ্ন নিষ্ফল হৈ পৰা দেখা গ'ল। দেশৰ স্বাধীনতা লাভৰ সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ এজন শাৰীৰিকভাৱে দুৰ্বল আৰু অসুস্থ শিল্পী। কিন্তু ভগ্নস্বাস্থ্যতকৈও তেওঁৰ বাবে অস্বস্তিকৰ আছিল স্বাধীন ভাৰতৰ ৰাজনৈতিক সাংস্কৃতিক পৰিৱেশ। কংগ্ৰেছ চৰকাৰৰ শাসনৰ স্বৰূপ আৰু দলৰ আদৰ্শৰ বাস্তৱ ৰূপ দেখি তেওঁৰ মোহভংগ ঘটিছিল। আনহাতে, কংগ্ৰেছ দলৰ বা স্বাধীন চৰকাৰৰ কোনো সুচিন্তিত সুদূৰপ্ৰসাৰী সাংস্কৃতিক নীতি বা পৰিকল্পনা নাছিল। এনে ৰুদ্ধ ৰাজনৈতিক-সাংস্কৃতিক পৰিৱেশে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে সৃষ্টিশীল মানসৰ বাবে ক্ষোভ আৰু হতাশাৰ সৃষ্টি কৰিছিল। □

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ দুখন চিঠি

জ্যোতি বোপা, Sambalpur

4-8-35

অসম কাকতৰ গুৰিত আহোম আৰু দৈবজ্ঞ ব্ৰাহ্মণ, সেই দেখি জয়মতীৰ প্ৰতিবাদটো মই তালৈ নপঠিয়াই তোমালোকৰ অসমীয়ালৈ পঠিয়াইছিলো, এই ভয়ত, যদি অসমে নছপায়; কিন্তু অসমীয়ায়ো আজিলৈকে নছপালে। মই প্ৰবন্ধটো ৰেজিষ্টাৰি কৰি পঠিয়াইছিলোঁ। অসম আৰু তাৰ পিছত আৱাহনত শ্ৰীযুত ৰজনী বৰদলৈয়ে একে কথাকে লেখি, ফপহুতা বুৰঞ্জী এখনৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি সেইদৰে লেখি তোমাৰ business- অৰ ক্ষতি কৰিলে অথচ তাৰ প্ৰতিবাদ তোমালোকৰ কাকতে নছপায়— বোধকৰো আহোমে বেয়া পাব বুলি। মই যি লেখিছিলোঁ বুৰঞ্জীৰ কথাকে লেখিছিলোঁ, অবশ্যে কাকো আক্ৰমণ কৰি নহয়, তথাপি এনে। তুমি প্ৰবন্ধটো আনি পঢ়ি চাবা, তাৰ পিছত মোলৈ পঠিয়াই দিবা, পাৰোঁ যদি আৱাহনৰ হতুৱাই ছপোৱাম। তাৰ কপি মই ৰখা নাছিলোঁ।— দীঘলীয়া প্ৰবন্ধ— এলাহত। এতিয়া সিয়ো গ'ল যেন দেখিছোঁ। সঁচা কথা ক'বলৈ বা লেখিবলৈ মই কেতিয়াও ভয় কৰা নাই, নকৰোওঁ, মোৰ কথাৰ প্ৰতিবাদ কৰিলে মই তাৰ উত্তৰ দিবলৈকো সাজু।

জানি থ'বা, বৰ্তমান জয়মতীৰ চলিত কাহিনীয়েই সত্য। হৰকান্তৰ বুৰঞ্জীৰ জয়মতী, জয়মতী নহয়। সেই জয়মতীৰ গৌৰৱ একো নাই। সাধাৰণ তিৰুতা। ইমান এটা fraud আজি অতকাল অসমৰ ইমূৰৰ পৰা সিমূৰলৈ নচলিলহেঁতেন। হৰকান্তই imperfect knowledge ৰ ওপৰত লেখিছে। অথবা, আচল কথা, কি কাৰণত ক'ব নোৱাৰোঁ, গোপন কৰিছে। হৰকান্তৰ বুৰঞ্জী মানিবলৈ গ'লে— জয়সাগৰ, জয়দৌল এই এটাইবোৰ fraud । তেনে নিশ্চয় নহয়। গদাধৰ সিংহই জয়মতীৰ স্মৃতিচিহ্ন ৰখা নাছিল; — কাৰণ, গদাধৰ is not what you think– জয়মতীৰ পুতেক ৰুদ্ৰসিংহইহে সেই দেৱীতুল্য মাকৰ স্মৃতি ৰাখিলে। মোৰ প্ৰবন্ধত এইবোৰ বাহুল্যকৈ লেখিছো, পঢ়িবা। পাৰা যদি অসমীয়াত ছপোৱাবা; নতুবা দহোকুৰি মোলৈ প্ৰবন্ধটো ওভোতাই দিবলৈ ক'বা। মই বুঢ়া মানুহ, যি মোৰ অনেক পৰিশ্ৰমৰ ফ'ল। আকৌ লিখিবলৈ হ'লে মই 'নাচাৰ'।

ভালে আছোঁ। তোমালোক ভালে আছাতো? জয়মতী ফিল্ম ভাল চলিছে তো? ঈশ্বৰে কৰক— চলক।

মৰমৰ

শ্ৰীলক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা □

[কৃতজ্ঞতা : শ্ৰীযুত হৃদয়ানন্দ আগৰৱালা]

জ্যোতি বোপা,

জয়মতী ৰেকৰ্ড পালো। মোৰ হৈ অনুগ্ৰহকৈ চেনোলা কোম্পানীক ধন্যবাদ জনাবা। মই nervous হৈ আছিলো, পাছে ৰেকৰ্ডবোৰ ridiculous হয়, আৰু বিদেশীৰ আগত আমি হাঁহিয়াতৰ পাত্ৰ হওঁ। কিন্তু শুনাৰ পিছত অকল মোৰ nervousness এই যে গ'ল এনে নহয়, বুকু ডাঠ হৈ পৰি মই proud feel কৰিছোঁ। ৰেকৰ্ড কেইখন বৰ সুন্দৰ হৈছে; তোমাৰ venture very successful.

আজিকালি উড়িয়া record এৰে গ্ৰামোফোন ৰেকৰ্ডৰ বজাৰ flooded, বংগলা ৰেকৰ্ডৰতো কথাই নাই। উড়িয়া ৰেকৰ্ডত গান যতবোৰ মই শুনিছো, মোৰ ধাৰণা দৃঢ় হৈছে যে, সেইবোৰ বংগলা গানৰ উড়িয়া তাঙৰণ,— উড়িয়া কথাকেইটাৰ বাহিৰে তাত উড়িয়াত্ব একো নাই। অৱশ্যে উড়িয়া 'চম্পু' গীতৰ record মোৰ এই criticism অৰ বাহিৰত। 'চম্পু'ৱেই, বংগালীৰ জাতীয় গীত কীৰ্তনৰ দৰে, প্ৰকৃত উড়িয়া গীত, আৰু সি তেওঁলোকৰ জাতীয় সুমধুৰ সংগীত। কিন্তু তোমাৰ ৰেকৰ্ডে গতানুগতিভাৱে বংগলাৰ খোজে খোজে ভৰি দি নগৈ প্ৰকৃত অসমীয়া জাতীয় সুৰ আৰু মাত-কথাৰ জোকাৰ সকলোৰে আগত প্ৰকাশ কৰি দিছে। আকৌ কওঁ, I am proud of your achievement. তাত মোৰ সম্পৰ্ক আছে বুলি মই এই কথা কোৱা নাই। যদি কোনোবাই তেনে বুলি ভাবে, তেন্তে মই কওঁ সেইটো সেইজনৰ ভুল ধাৰণা। মই মোৰ ওপৰতে নিৰ্মম critic হ'বৰ ক্ষমতা মোৰ আছে, আৰু অনেক সময়ত হৈছোও। honestly মোৰ যি ধাৰণা হৈছে তাৰে মই তোমালৈ লিখিলো। তোমাৰ record অৰ speechবোৰে আজিকালি বংগালী আৰু উড়িয়া থিয়েটাৰ, ফিল্ম আৰু পালা record অত প্ৰচলিত disgusting heroics অৰ হাত সাৰি নিকা হৈ ওলাইছে। সকলোবোৰ স্পষ্ট আৰু idiomatic স্বাভাৱিক অসমীয়া হৈ ওলাইছে। এইটো সৰুসুৰা কথা নহয়।

স্নেহাশীৰ্বাদ।

শ্ৰীলক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা □

[উৎস- *পত্ৰলেখা, সম্পাদক— মহেশ্বৰ নেওগ, ১৯৬৯ চন*]

জয়মতী চলচ্চিত্ৰ সম্পৰ্কে লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱা

সাক্ষাৎগ্ৰহণকাৰী— নৰেন বৰদলৈ

বৰদলৈ : আপুনি সুদূৰ সম্বলপুৰৰপৰা অকল 'জয়মতী' ফিল্মৰ উদ্বোধনৰ কাম কৰিবলৈকে আহিছিল, নে কলিকতাত আপোনাৰ আন কিবা কাম আছিল?

বেজবৰুৱা : মাথোন 'জয়মতী' ফিল্মৰ উদ্বোধন কাৰ্য কৰিবলৈহে আহিছিলো, আন একো কাম নাছিল। 'চিত্ৰলেখা মুভিটোন কোম্পানী'ৰ গৰাকীৰ নিমন্ত্ৰণ পত্ৰ পায়েই তেতিয়াই মই আহিবলৈ থিৰ কৰিলো। অসমত অসমীয়াৰ দ্বাৰাই আগেয়ে নোহোৱা-নোপোজা এনে এটা কাৰ্য চাবলৈ মোৰ বৰ হেঁপাহ হৈছিল। তাৰ উপৰি 'জয়মতী' ফিল্মৰ ভেটিটো মোৰ 'জয়মতী কুঁৱৰী' নামৰ নাটখন। সেইটো কাৰণেও মোক বৰকৈ টানিলে।

বৰদলৈ : 'জয়মতী' ফিল্ম চাই আপোনাৰ ইয়ালৈ অহা পৰিশ্ৰম সাৰ্থক হ'ল বুলি ভাবে নে?

বেজবৰুৱা : নিশ্চয় সাৰ্থক হ'ল বুলি ভাবিছো। নহাহেঁতেন মোৰ মনত এটা দুখ থাকি গ'লহেঁতেন। মুঠতে কওঁ— 'জয়মতী' ফিল্ম চাবলৈ শদিয়ালৈকে যাবলগীয়া হোৱাহেঁতেনো গ'লোহেঁতেন, তথাপি দুখ যেন নাভাবিলোহেঁতেন।

বৰদলৈ : গোটেই ফিল্ম চাই আপোনাক কিটো কথাই বিশেষকৈ মনত সাঁচ বহুৱালে?

বেজবৰুৱা : যি কালৰ ঘটনা আৰু কাৰ্যৰ চিত্ৰ ফিল্মখন প্ৰকাশ কৰিছে, সেইবোৰ সাইলাখ 'সেই কালৰ' যেন লাগে। ভাৰতৰ নানা ঠাইত আন আন ভাৰতীয় ভাষাত ঐতিহাসিক আৰু পৌৰাণিক ঘটনা আৰু কাৰ্যৰ সবাক চিত্ৰ মই দেখিছো; আন নালাগে এই কলিকতাতে আগেয়ে বঙলা আৰু হিন্দী ভাষাত তেনে ফিল্ম দেখিছো; কিন্তু সেইবোৰে মোৰ মনত সেই পুৰণি কালোপযোগী পাৰিপাৰ্শ্বিক অৱস্থা এনেদৰে সৃষ্টি কৰিব পৰা নাছিল। দ্বিতীয় কথা মোৰ মনত লাগিছে— যে আগেয়ে কেতিয়াও ফিল্ম নেদেখা বা ফিল্মৰ অৰ্থে ভাও নিদিয়া অসমীয়া মতা আৰু তিৰোতাই (কিছুমান একেবাৰেই গাঁৱলীয়া) এনে সুন্দৰকৈ এই 'জয়মতী' ফিল্মত ভাও দিবলৈ কেনেকৈ পাৰিলে? দুজনী-এজনী ভাৱৰীয়ানীক এতিয়াই 'হলিউডৰ ফিল্মষ্টাৰ'ৰ শাৰীত বহুৱাব পাৰি। মুঠতে ক'ব পাৰি যে, 'জয়মতী' ফিল্মৰ ভাৱৰীয়া-ভাৱৰীয়ানীয়ে সপ্তদশ শতিকাৰ অসমক এই ফিল্মত পুনৰ জীৱন দি তুলি দেখুৱালে। সতীৰ সতীত্বৰ সনাতন তেজ, প্ৰকৃত বীৰৰ বীৰ্যৰ মহিমা পোহৰাই দিলে।

বৰদলৈ : কাৰ ভাও আটাইতকৈ ভাল হৈছিল বুলি আপুনি ভাবে?

বেজবৰুৱা : নিশ্চয় ডালিমীৰ। মোৰ নাটকখনৰ সৰহভাগ মানুহ আৰু তেওঁলোকৰ চৰিত্ৰ ঐতিহাসিক। কিন্তু ডালিমী সম্পূৰ্ণৰূপে মোৰ মানস প্ৰতিমা। মই কেতিয়াও ভবা নাছিলো

যে ডালিমীক মোৰ মানসপটৰ বাহিৰে কেতিয়াবা ইহজনমত দেখিবলৈ পাম। কিন্তু 'জয়মতী' ফিল্মৰ ডালিমীয়ে মোৰ সপোন দিঠক কৰিলে। মোৰ মন চিত্ৰপটত থকা সেই চঞ্চল, সৰল, আনন্দময়ী, প্ৰকৃতিৰ জীয়ৰী, এঘাৰ বছৰীয়া ডালিমীক মই ফিল্মত সোঁশৰীৰে পখিলাটিৰ দৰে উৰি ফুৰা দেখিলো। যিটি ছোৱালীয়ে 'জয়মতী' ফিল্মত মোৰ মানস প্ৰতিমা-ডালিমীক মোৰ চকুৰ আগত থিয় কৰি দিলে, সেই ভাবৰীয়ানী ছোৱালীটিক মই লগ পোৱাহেঁতেন তাইৰ মূৰত হাত দি আশীৰ্বাদ দিলোহেঁতেন। আশা কৰো— চিত্ৰলেখা মুভিটোন'ৰ গৰাকীয়ে মোৰ আশীৰ্বাদ নিৰ্মালি-ফুলপাহি তাইৰ খোপাৰ বনফুলৰ একাষে গুঁজি দিব।

বৰদলৈ ঃ সেই কালত আহোম ৰাজ্যত চলা কলা-কৌশল, ঘৰ-বাৰী সজোৱাৰ গঢ়-গতি, সাজ-পাৰ, সামাজিক আচৰণ আদি শ্ৰীযুত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱে হুবহুকৈ ফিল্মত দেখুৱাব পাৰিছেনে?

বেজবৰুৱা ঃ মোৰ মনেৰে এইবোৰ বিষয়ত শ্ৰীমান জ্যোতিপ্ৰসাদ ভালেমানখিনি কৃতকাৰ্য হৈছে। অৱশ্যে অ'ত ত'ত অলপ-অচৰপ ক্ৰটী থকাটো চকুত পৰিলেও তাক ধৰিব লগা নহয়; কাৰণ সি অতি সামান্য।

বৰদলৈ ঃ ফিল্মখন আপুনি কোৱাৰ দৰে আশাতীতৰূপে ভাল হোৱাৰ বাবে আপুনি ঘাইকৈ কাৰ শলাগ লয়?

বেজবৰুৱা ঃ শ্ৰীমান জ্যোতিপ্ৰসাদ বোপাৰ। তেওঁৰ তিনিটা বস্তু আছে— 'হাতত ধন, মূৰত শিক্ষা আৰু সুকুমাৰ শিল্পকলা-জ্ঞান।' অৱশ্যে তেওঁৰ লগৰীয়াসকললৈকো যে মই শলাগৰ ভাগ থোৱা নাই এনে নহয়; তেওঁলোকৰ সহযোগিতা এহাশুধীয়াভাৱে নথকাহেঁতেন জ্যোতিপ্ৰসাদ দহগুণে সৰহ পাকৈত হোৱাহেঁতেনো তেওঁ কাৰ্য সিদ্ধি কৰিব নোৱাৰিলেহেঁতেন। আমাৰ কথাতে কয়— 'দহো আঙুলিয়ে খায়, কিন্তু বুঢ়াই হেঁচুকিলেহে যায়।' জ্যোতিপ্ৰসাদ বুঢ়াআঙুলি।

বৰদলৈ ঃ অসমত Film Industry ৰ ভৱিষ্যত সম্বন্ধে আপোনাৰ কি মত? Film সম্বন্ধে নানা মুনিৰ নানা মত। আপোনাৰ মত জানিব খোজো।

বেজবৰুৱা ঃ পৃথিৱীৰ আন দেশৰ ফিল্মৰ যি কৰ্তব্য আৰু তাৰ যি ফলাফল, অসমতো কম-বেছি তেনেই। ৰেল, বিজুলী-ডাক, আকাশী-বিমান আহিছে, থাকিও যাব। সেইবোৰৰ দৰে ফিল্মো থাকি যাব, আৰু সেইবোৰ নহ'লে মানুহৰ নচলাৰ দৰে, কালত ইয়ো নহ'লে আমাৰ নচলা হ'ব। আকাশী-বিমানক ওপৰৰপৰা বোমা পেলোৱাত মাথোন ব্যৱহাৰ কৰিলে তাৰ ফল যেনে বিপৰ্যয়, ফিল্মৰ বিষয়েও তেনে কথাই। সজ কাৰ্যৰ সজ ফল, অসজ কাৰ্যৰ অসজ ফল।

— শেহত এইটোও তোমাক কৈ থওঁ— 'জয়মতী' ফিল্ম শ্ৰীমান জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা বোপাৰ প্ৰথম উদ্যম। তাৰ 'টেকনিক' ইত্যাদিত অনেক ক্ৰটী ৰৈ গৈছে। তাৰ কাৰণ ঘাইকৈ কলিকতাৰ কোনো এটা ষ্টুডিঅ'ৰ ভিতৰত ফিল্মখনৰ কিছুমান বিষয়ৰ জীৱনদান নকৰি অসমৰ মুকলি আকাশৰ তলত সেই কাৰ্য কৰা হোৱা বাবে। অৱশ্যে ষ্টুডিঅ'ৰ ভিতৰত তেনে কাৰ্যৰ যেনেকৈ সুবিধা-অসুবিধা দুয়োটা আছে, মুকলি আকাশৰ তলতো তেনে সুবিধা-অসুবিধা দুয়োটা আছে। সেইবোৰ বহলাই ক'বৰ আৱশ্যক নাই। শ্ৰীমান আগৰৱালাই সেইবোৰ নিশ্চয় ভালকৈ বুজিছে।

— শেহত কওঁ— জয়মতী ফিল্ম! With all thy faults I love thee! জ্যোতি বোপাক

মই দুই হাত তুলি অন্তৰেৰে সৈতে আশীৰ্বাদ দিওঁ, তেওঁ যেন এই ফিল্ম Industryতে ভালকৈ লাগি থাকি দিনক দিনে উন্নতি সাধন কৰে। তেওঁৰ প্ৰথম উদ্যমত তেওঁ নিশ্চয় আশাতীতৰূপে কৃতকাৰ্য হৈছে। 'কেঁচামালে'ৰে তেওঁ মুখৰোচক খাদ্য প্ৰস্তুত কৰি প্ৰশংসাভাজন হৈছে। তেওঁ যদি এই ফিল্মৰ কাৰ্য আজি হাতত নল'লেহেঁতেন কমপক্ষেও আৰু কুৰি বছৰৰ ভিতৰত সি হৈ নুঠিলেহেঁতেন বুলি মোৰ বিশ্বাস। তেওঁৰ 'জয়মতী' ফিল্মে টোপনিত লালকাল হৈ পৰি থকা অসমক নিশ্চয় জগাব। আমাৰ কোনো কোনোৱে কলিকতীয়া হৈ বা বিলাতলৈ গৈ 'হলিউড'ৰ 'ফিল্ম-পিক্‌চাৰ'এৰে সৈতে 'জয়মতী' ফিল্ম যদি ৰিজাই তাক নিন্দা কৰিবলৈ যায়, তেন্তে ইংৰাজী সাহিত্য দেখি আজিকালিৰ অসমীয়া সাহিত্যিক নিন্দা কৰিবলৈ যোৱা যেন হ'ব। গৰুগুৰ উৰাও দেখি টিপচীয়ে যদি ভাবে যে, মই তেনেকৈ উৰিব নোৱাৰো যেতিয়া টিপচী উৰাও মাৰি লোকৰ হাঁহিয়াতৰ পাত্ৰ নহওঁ, তেন্তে টিপচীয়ে ভুল কৰিব। প্ৰকাণ্ড বৰগছ জোপাৰ গুটি এটি সৰিয়হ এটাৰ সমান। সেয়ে বৰগছৰ প্ৰাণ আৰু পূৰ্বাৱস্থা। লোকৰ কাম 'কৃটিচাইজ' কৰাটোশবৰ উজু; কিন্তু তেনে কাম নিজে কৰাটো বৰ টান। বন্ধুভাৱে সহানুভূতিৰে ত্ৰুটি দেখুউৱাটো এটা কথা আৰু বিৰুদ্ধভাৱাপন্ন হৈ 'কৃটিচাইজ' কৰাটো আন জাতৰ কথা। আইৰ ঢকাটো আৰু মাহীআইৰ থকৰা মুকুটিটোৰ ভিতৰত প্ৰভেদ অনেক।

আজিলৈ ইয়াকে মাথোন কওঁ— যোৱা, 'জয়মতী' ফিল্ম হাতত লৈ 'চিত্ৰলেখা মুভিটোন কোম্পানী' অসমলৈ যোৱা। সতী জয়মতীৰ পবিত্ৰ কীৰ্তি-কাহিনীৰে জয়সাগৰৰ পাৰত নতুন জয়দৌল স্থাপন কৰাগৈ। অসমৰ আইটীসকলে কাষত মংগল-কলহ লৈ মুখেৰে জয়মতীৰ অমৰ কীৰ্তিৰ নাম গাই সেই সাগৰৰপৰা পানী তুলি আনি, সেই দৌলৰ ভিতৰত স্থাপিত দেৱী প্ৰতিমাৰ মূৰত ঢালি জয়মতীক নোৱাই অসমৰ ইমূৰৰপৰা সিমূৰলৈকে— অকল অসম কিয়, গোটেই পৃথিৱীৰ সতীসকলক জয়মতীৰ প্ৰদীপ্ত গৌৰৱৰ উদাহৰণেৰে অনুপ্ৰাণিত কৰক।

— এই বুঢ়াৰ এই আশা। পূৰ্ণ হ'ব নে নহয়, ঈশ্বৰে জানে। □

[সূত্ৰ ঃ জয়মতীৰ মুক্তিৰ ১৯ দিনৰ পাছত 'বাওনা মহল'ত।
২৯ মাৰ্চ 'তিনিদিনীয়া অসমীয়া'।]

[সুভাষ সাহালৈ]

বিষয় জয়মতী ঃ কথা দুটা এটা

আলটাফ মজিদ

[১]

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ জয়মতী সৃষ্টি হোৱা ১৯৩৫ বছৰটোত সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষত মুঠতে ২৩৩ খন ছবি নিৰ্মিত হৈছিল[১]। ১৯৩১ চনত প্ৰথম সবাক ছবি 'আলম আৰা' ভূমিষ্ঠ হোৱাৰ পৰা ১৯৩৫ চনলৈ ভাৰতীয় ছবিৰ সংখ্যাবোৰ এনেকুৱা ঃ

ভাষা/চন	১৯৩১	১৯৩২	১৯৩৩	১৯৩৪	১৯৩৫	মুঠ
অসমীয়া	-	-	-	-	১	১
বাংলা	৪	৫	৯	১০	১৯	৪৭
ইংৰাজী	-	১	-	১	-	২
গুজৰাটী	-	২	-	১	১	৪
হিন্দী	২৩	৬১	৭৫	১২১	১৫৪	৪৩৪
কানাড়া	-	-	-	২	১	৩
মাৰাঠী	-	৮	৬	১১	৯	৩৪
পাৰ্চী	-	-	১	১	২	৪
পাঞ্জাবী	-	-	-	-	১	১
তামিল	১	৪	৭	১৪	৩৮	৬৪
তেলেগু	-	৩	৫	৩	৭	১৮
মুঠ	২৮	৮৪	১০৩	১৬৪	২৩৩	৬১২

পৰিসংখ্যাবোৰ জুকিয়াই চালে দেখা যায় ঃ .

(১) প্ৰথম সবাক ছবিৰ বছৰটোৰ পৰা প্ৰথম অসমীয়া ছবিৰ বছৰটোৰ ভিতৰত ভাৰতবৰ্ষত মুঠ ৬১২ খন ছবি নিৰ্মিত হৈছিল। অৰ্থাৎ এই কেইটা বছৰত মুঠ ভাৰতীয় ছবিৰ তুলনাত অসমীয়া ছবিৰ অনুপাত আছিল ৬১২ ঃ ১।

(২) কেৱল ১৯৩৫ চনতে মুঠতে ২৩৩ খন ছবি নিৰ্মিত হৈছিল। সেই হিচাপতে অনুপাত হ'ল ২৩৩ ঃ ১।

(৩) তেতিয়া ছবি নিৰ্মাণৰ প্ৰধান কেন্দ্ৰ আছিল ক্ৰমে বোম্বে, কলিকতা আৰু মাদ্ৰাজ। বাংলা, হিন্দী, মাৰাঠী আৰু তামিল ভাষাৰ লগতে বাদ বাকী ভাষাৰ ছবিবোৰো এই কেন্দ্ৰ কেইটাত নিৰ্মিত হৈছিল। বিশেষকৈ বোম্বে আৰু কলিকতা আছিল তুংগত। বোম্বেত কেৱল হিন্দী ছবি নিৰ্মাণৰ সংখ্যাটো আছিল প্ৰথম পাঁচটা বছৰত ৪৩৪, ১৯৩৫ত ১৫৪। তুলনাত

কলিকতাত প্ৰথম পাঁচটা বছৰত ৪৭ খন ছবি নিৰ্মিত হৈছিল, ১৯৩৫ত সেই সংখ্যা আছিল ১৯।

(৪) হিন্দী ছবিৰ হিচাপটো পৰৱৰ্তী ১২ টা বছৰলৈ জুকিয়াই চালে ওলাই পৰে যে ১৯৩৫ৰ ১৫৪খন ছবি নিৰ্মাণৰ সংখ্যাটো ১২ টা বছৰৰ ৰেকৰ্ড। ১৯৪৬ত সেই সংখ্যা হয়গৈ ১৫৫ (Encyclo. of **Indian Film**)। অৰ্থাৎ হিন্দী ছবিয়ে সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষত সৰ্বগ্ৰাসী প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিছিল আৰু বোম্বে আছিল ছবি নিৰ্মাণৰ সবাতোকৈ প্ৰধান ক্ষেত্ৰ।

এই সমস্ত হিচাপবোৰৰ জোখত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জয়মতী ধূলিকণা মাত্ৰ। কিন্তু এইবোৰ সংখ্যাহে, যাৰ কোনো বিশেষ সাংস্কৃতিক মূল্য নাই। বেছিভাগ ছবিৰে উদ্দেশ্যে আছিল প্ৰভূত অৰ্থ আহৰণ কৰি অধিকৰ পৰা অধিকতৰ ছবি নিৰ্মাণ কৰি থকা। অতঃএব সেইবোৰ কাৰখানাত উৎপাদিত সামগ্ৰীহে, 'জয়মতী' নহয়।

হিন্দী ছবিৰ এই জয়জয়-ময়ময় অৱস্থাটোৰ গুৰিতে আছিল সেই ভাষিক গোষ্ঠীৰ জন-গাঁথনি। ত্ৰিশৰ দশকত বাৰ্মা আৰু সিংহলো ভাৰতৰ অংশবিশেষ আছিল আৰু হিন্দী ছবিৰ প্ৰৱেশক বাধা দিব পৰা কোনো ৰাজনৈতিক, অৰ্থনৈতিক, নাইবা ভাষিক অন্তৰায় নাছিল। ইতিমধ্যে নিৰ্বাক ছবিয়ে ১৯৩১ চনলৈ ব্যাপক সফলতা লাভ কৰিছিল। কেৱল সেই বছৰটোতে নিৰ্মিত হৈছিল ২০৯ খন নিৰ্বাক ছবি (ঐ)। কিন্তু ছবিয়ে কথা ক'ব পৰা হোৱাত প্ৰযোজক গোষ্ঠীটো মহা বিপাঙত পৰিল। দেশখন বিভিন্ন অঞ্চলত বিভক্ত হৈ থকাত দৰ্শকৰ হিচাপটো বেচ গণ্ডগোলীয়া। ইমান দিনলৈ তেওঁলোকে নিজ নিজ চহৰতে গজগজীয়া হৈ নিৰ্বাক ছবি নিৰ্মাণ কৰি আছিল আৰু ছবিবোৰ মুকলিমুৰীয়াকৈ দেশৰ চাৰিওফালে, আনকি বাৰ্মা আৰু সিংহলতো ঘূৰি ফুৰিছিল। এতিয়া নিজ নিজ অঞ্চলতে সোমাই থাকি আঞ্চলিক ভাষাৰ ছবি কৰি থাকিলে বজাৰবোৰ দেখোন সৰু হৈ যাব।

বোম্বে, পুণা, কোহলাপুৰকে ধৰি কাষৰীয়া অঞ্চলবোৰ আৰু উত্তৰ ভাৰতৰ মাৰাঠী ভাষিক লোকৰ সংখ্যা আছিল মাত্ৰ ২.১ কোটি (**Indian Film** by Eric Barnouw and S. Krishnaswamy, পৃ. ৫৯, Oxford 1980, 2nd Edition)। মাৰাঠী ছবি দেশৰ বাদ বাকী অঞ্চল, বাৰ্মা আৰু সিংহলত নচলে। কলিকতাৰ পৰা বাংলা ছবি নিৰ্মাণ কৰিব পৰা যায়, যি সামৰি ল'ব বংগ দেশ (সদ্য বিভক্ত) আৰু উত্তৰ পূবৰ ৰাজ্যসমূহৰ ৫.৩ কোটি মানুহ (ঐ)। কিন্তু বাহিৰত ৰৈ গ'ল সমগ্ৰ উত্তৰ মধ্য আৰু দক্ষিণ ভাৰত; লগতে বাৰ্মা আৰু সিংহল। মাদ্ৰাজকে ধৰি তামিল ভাষিক লোকৰ সংখ্যা তেতিয়া আছিল ২ কোটি (ঐ)। কেন্দ্ৰস্থল মাদ্ৰাজ হ'লে সম্ভাব্য বজাৰখন সিংহললৈ বিস্তাৰ হ'ব কিন্তু এইবাৰ সমগ্ৰ উত্তৰ-মধ্য-পূব-পশ্চিম ভাৰত আৰু বাৰ্মা খালি হৈ ৰ'ব। কিন্তু সমস্ত আঞ্চলিক বজাৰৰ বাহিৰৰ প্ৰকাণ্ড বজাৰখনৰ অৱস্থিতি হিন্দী ভাষিক অঞ্চলত, যাৰ জনসংখ্যা হ'লগৈ ন্যূনতম ১৪ কোটি (ঐ পৃ. ৬০)। একমাত্ৰ দক্ষিণ ভাৰতত হিন্দী তেতিয়া কোনেও বুজি নাপায়। নাপালেও কথা নাই, উত্তৰ-পূব আৰু বাৰ্মাত বুজে। এই ১৪ কোটি লোকক চিনেমাৰ মেজিকেৰে বশীভূত কৰি পেলোৱাৰ সম্ভাৱনা কল্পনাতীতভাৱে বেছি।

কিন্তু কি ধৰণৰ হিন্দী ভাষা? কিয়নো হিন্দী ভাষিক অঞ্চলবোৰত অঞ্চলবিশেষে ভিন্ ভিন্ কথিত হিন্দী প্ৰচলন হৈ আছে। চহৰবোৰত সংস্কৃত-প্ৰাকৃত মিহলি হিন্দী ভাষা চলে। উত্তৰ ভাৰত আৰু হায়দৰাবাদ অঞ্চলত পাৰ্চী ভাষাৰে সমৃদ্ধ উৰ্দু চলে। তদুপৰি ৰাস্তা-ঘাটত চলে কিবা এক প্ৰকাৰৰ হিন্দুস্থানী। প্ৰযোজকসকলে পিছে এই সমস্যাবোৰ হেলাৰঙে সমাধা

কৰিলে দেশৰ প্ৰাচীন, পৰম্পৰাগত আৰু ঐতিহ্যবাদী লোক সংগীত-নৃত্য-নাটকৰ বিশাল ভাণ্ডাৰৰ সহায়ত। এহাতে সবাক ছবিয়ে জন্ম দিলে 'এছপৰেণ্টো'ৰ লেখীয়া এক পাবত গজা হিন্দী ভাষা, আনহাতে নিকদ্দেশ-যাত্ৰালৈ ঠেলি দিলে যাত্ৰা আৰু অন্যান্য লোক নাটক যেনে, ওজাপালি, লীলা, কথাকলি। ভাষাৰ এই জাৰজ-কৰণৰ ৰূপান্তৰত হিন্দী সবাক ছবিৰ সংখ্যা প্ৰথম পাঁচটা বছৰত হ'লগৈ ৪৩৪। তদুপৰি জাৰজ-কৰণে পূৰ্ণৰূপ দিলে দেশৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত ঔপনিবেশিক ধ্যান-ধাৰণাবোৰক, যাৰ বীজ ৰোপণ হৈছিল নিৰ্বাক ছবিৰ যুগত।

ত্ৰিশৰ দশকত অসমৰ জন-সংখ্যা আছিল ৯৩ লাখ। তাৰে ভিতৰত মাতৃভাষা অসমীয়া বুলি লোকপিয়লত সাক্ষী দিয়া লোকৰ সংখ্যা আছিল ২০ লাখ। কিন্তু 'অসমত চিনেমা ঘৰ বুলিবলৈ গুৱাহাটীৰ বাহিৰে ক'তো নাই'[২]। ১৯৩১ চনৰ লোকপিয়লৰ মতে গুৱাহাটীৰ মাটিকালি আছিল ১৪.২৪ বৰ্গ কিঃ মিঃ; জনসংখ্যা ২১,৭৯৭ জন; ১৯৪১ত হয়গৈ ২৯,৫৯৭ জন[৩]। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে 'জয়মতী'ক তেতিয়াৰ অন্য ভাষাৰ ছবিৰ দৰে বেচা-কিনাৰ বস্তু কৰি তোলা নাছিল যে ক্ৰেতা হিচাপ বিচাৰি ফুৰিব; নিৰ্মাণ কৰিছিল এটা বাস্তৱবাদী শিল্পৰূপ। তেওঁ জানিছিল যে 'অসমীয়াৰ জনসংখ্যাই হৈছে অসমত studio পতাৰ প্ৰধান অন্তৰায় '[৪].... 'এখন কথাছবি ৰাইজৰ মনোৰঞ্জনকলৈ কৰিবলৈ যিখিনি ব্যয় কৰিব লাগে অসমৰ মাত্ৰ অসমীয়া প্ৰধান ছয়খন জিলাৰ পৰা নুঠে' (ৰচনাৱলী, পৃ. ৪৭৯)। ব্যৱসায়িক সীমাবদ্ধতাখিনি এইদৰে জুকিয়াই চোৱাৰ পাছতো তেওঁ কল্পনা কৰিছিল এনেবোৰ ছবি যি 'ইউৰোপ-আমেৰিকাৰ ফিল্মৰ স'তে ৰিজাব পাৰি'[৫]।

[২]

জ্যোতিপ্ৰসাদে "... ১৯২৬ চনত উচ্চশিক্ষাৰ্থে বিলাতলৈ যায় আৰু এডিনবৰা বিশ্ববিদ্যালয়ত কিছুদিন অধ্যয়ন কৰি কোনো ডিগ্ৰী নোলোৱাকৈ সিমানতে সাধাৰণ শিক্ষা সাং কৰি জাৰ্মানীলৈ ফিল্ম-শিল্প অধ্যয়নৰ কাৰণে যাত্ৰা কৰে। জাৰ্মানীত প্ৰখ্যাত ভাৰতীয় ফিল্ম-ডিৰেক্টৰ হিমাংশু ৰায়ৰ সাহায্যত সাত মাহ ফিল্ম প্ৰযোজনা আৰু পৰিচালনা সম্পৰ্কে প্ৰশিক্ষণ লয়" (ৰচনাৱলী পৃ. .০১)। পিছে সাধাৰণ শিক্ষা তৎকালেই সাং কৰি জাৰ্মানীত চলচ্চিত্ৰ অধ্যয়ন কৰিবলৈ যোৱাটো তেওঁৰ কোনো তাৎক্ষণিক সিদ্ধান্ত নাছিল। ১৯২১ চনত কলিকতা বিদ্যাপীঠত পঢ়াৰ দিনৰে পৰা তেওঁ ছবি কৰাৰ ইচ্ছা পুহি ৰাখিছিল। "আমি খুব বাইস্কোপ চাওঁ। এদিন আমি এখন বঙালী বাইস্কোপ 'আধাৰে আলো' চালোঁ। সেইখন চাই জ্যোতিয়ে ক'লে— 'ছবি এখন কৰিব পাৰিলে'[৬]।"

শিল্পৰ বিষয়ে গভীৰ অধ্যয়নত ব্ৰতী হোৱাৰ তাড়নাত সেই শিল্প সম্বন্ধে সম্ভাব্য জ্ঞান আহৰণ কৰাটো দৰকাৰ, বিশেষকৈ চলচ্চিত্ৰৰ দৰে এবিধ যন্ত্ৰ নিৰ্ভৰ শিল্পৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদে কলিকতাত খুব 'বাইস্কোপ' চোৱাৰ দৰে ইংলেণ্ড-জাৰ্মানীতো অসংখ্য ছবিৰ সান্নিধ্যলৈ আহিছিল নিশ্চয়। প্ৰথম মহাযুদ্ধৰ সমাপ্তিত পশ্চিমীয়া দেশবোৰত অন্যান্য ব্যৱসায়-বাণিজ্যৰ লগতে চলচ্চিত্ৰৰ ব্যৱসায়ৰো ব্যাপক বিস্তাৰ ঘটে। ইয়াৰ নেতৃত্ব দিছিল আমেৰিকাৰ প্ৰধান ষ্টুডিঅ'কেইটা— বাৰ্ণাৰ ব্ৰাদাৰ্ছ, এম জি এম, চেমুৱেল গল্ডেন পিকচাৰ ক'ৰ্প'ৰেছন, আৰ কে অ, ইউনিভাৰ্চেল পিকচাৰ্ছ আৰু ইউনাইটেড আৰ্টিষ্ট (চাৰ্লি চেপলিন আৰু ডব্লিউ গ্ৰিফিথৰ সহ-স্থাপনাৰ)। তেতিয়া আমেৰিকাৰ বিখ্যাত ছবিসমূহ আছিল ডগলাছ ফেয়াৰ বেংকছ চিনিয়ৰৰ সাধুকথা ভিত্তিক ক্ৰমে 'দি মাৰ্ক অব জুৰু'(১৯২০), 'দি থিফ্ অব বাগদাদ'(১৯২৪) আৰু

'দি ব্ৰেক পাইৰেট' (১৯২৬); ফ্ৰাঙ্ক কাপ্ৰাৰ কমেডি ক্ৰমে 'ট্ৰেম্প ট্ৰেম্প ট্ৰেম্প'(১৯২৬), 'দি ষ্ট্ৰং মেন'(১৯২৬) আৰু 'লং পেন্টছ'(১৯২৭); চিছিল বি ডিমিলেৰ দুঃসাহসিক জাকজমকতা, 'দি টেন কামাণ্ডমেন্টছ' (১৯২৩); বাল্ট ডিজনীৰ এনিমেছন 'এলিচেজ ৱাণ্ডাৰলেণ্ড' (১৯২৩); কাৰ্ল ড্ৰেয়াৰৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ 'লিভছ ফ্ৰম চাটানছ বুক'(১৯১৯), 'মাষ্টাৰ অব দি হাউছ'(১৯২৫), আৰু 'দি প্যাশ্বন অব জোৱান অব আৰ্ক'(১৯২৮); জন ফৰ্ডৰ ৱেষ্টাৰ্ণ, 'দি আইৰণ হৰ্ছ'(১৯২৪) আৰু 'হেংগমেনছ্ হাউছ' (১৯২৬); চাৰ্লি চেপলিনৰ অবিস্মৰণীয় সৃষ্টি,' 'দি কিড্', 'দি গল্ড ৰাশ্ব' (১৯২৫) আৰু 'দি চাৰ্কাছ'(১৯২৮) আদি।

ইফালে (অধুনালুপ্ত) ৰুছ দেশত নিৰ্মিত হৈছে সাম্যবাদী ধ্যান-ধাৰণাৰে সমৃদ্ধ ভিন্ন স্বাদৰ ছবি। ১৯২২ৰ ঝিগা ভেৰ্তভৰ 'এলানি নিউজৰীল' এই ধাৰাৰ প্ৰথম সৃষ্টি। একেটা সময়তে লেভ কুলেশ্বভে কেইবাখনো কৰ্মশালাত ফঁহিয়াই দেখুৱালে চলচ্চিত্ৰীয় প্ৰতিকল্পৰ ৰাজনৈতিক বিশ্লেষণ। ফলত সৃষ্টি হ'ল সেৰ্গেই আইজেনষ্টাইনৰ 'ষ্ট্ৰাইক' (১৯২৪), 'ব্যাটলছিপ পটেমকিন' (১৯২৫) আৰু 'অক্টোবৰ' (১৯২৭); ৰেশ্বেৰ'লড্ পুডোভকিনৰ 'মাদাৰ' (১৯২৫) আৰু 'দি এণ্ড অব চেইন্ট পিটাৰ্ছবাৰ্গ' (১৯২৭); আলেকজেণ্ডাৰ ডভচেঙ্কোৰ 'জ'ভেনিগৰ্ড' (১৯২৮) , 'আৰ্ছেনাল' (১৯২৯) আৰু 'আৰ্থ' (১৯৩০)।

কিন্তু নান্দনিক সৃষ্টিশীল বুদ্ধিদীপ্ত ছবিৰ ক্ষেত্ৰত জাৰ্মানী আছিল সবাতোকৈ জাকত জিলিকা। বিশৰ দশকৰ জাৰ্মান ছবিক বিশ্বৰ চলচ্চিত্ৰ জগতৰ এক 'সোণালী যুগ'ৰ সৃষ্টি বুলি বুৰঞ্জীবিদে কয়। ছবিসমূহত বক্তব্যতকৈ গঠনশৈলীৰ প্ৰাধান্য আছিল অধিক। চালে চকুৰোৱা দৃশ্য-সাজ-ৰূপসজ্জা, ছাঁ-পোহৰৰ কৌশল, অতি কৃত্ৰিম অভিনয় ভংগীমা। কিন্তু এইবোৰ হেনো ফেচিবাদী হিটলাৰৰ উত্থানৰ প্ৰাক্-মুহূৰ্তত চঞ্চল অস্থিৰ ভয়াৰ্ত জাৰ্মানীৰ প্ৰতিফলন! ৰবাৰ্ট ৱাইনিৰ পৰিচালনাৰ 'দি কেবিনেট অব ডাঃ কালিগাৰী' (১৯১৯) এই যুগৰ প্ৰথম ছবি। অন্যান্য প্ৰধান ছবিসমূহ হ'ল, এফ ডব্লিউ মুৰ্নাওৰ 'নছফেৰাট' (১৯২১), ফ্ৰীৎছ লাঙৰ 'ডাঃ মবিউজ দি গেম্বলাৰ' (১৯২২) আৰু 'মেট্ৰপলিছ' (১৯২৬), আৰু জি ডব্লিউ পাবছ্ৰ 'পাণ্ডুৰাজ বক্স' (১৯২৮)। এই সমস্ত ছবিসমূহে জাৰ্মানী তথা সমগ্ৰ ইউৰোপৰ সৰ্বাধিক ব্যয়বহুল ষ্টুডিঅ', 'ইউ এফ এ'ত নিৰ্মিত, যাৰ ছত্ৰছায়াত হিমাংশু ৰায়, দেৱীকা ৰাণী, নিৰঞ্জন পাল প্ৰমুখ্যে এচাম ভাৰতীয়ই বিদেশী দৰ্শকৰ বাবে 'ভাৰতীয় মছলা'ৰ ছবি নিৰ্মাণত ব্ৰতী হৈ আছে।

এই ছবিখিনিৰ কোনখিনিয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদক অনুপ্ৰাণিত কৰিছিল কোৱা টান। কিন্তু নিশ্চয় ডগলাছ্ ফেয়াৰবেংকছ চিনিয়ৰৰ সাধুকথা, ফ্ৰাংক কাপৰা আৰু চাৰ্লি চেপলিনৰ কমেডি, ৱাল্ট ডিজনীৰ এনিমেছন, কাৰ্ল দ্ৰেয়াৰৰ মনস্তাত্ত্বিক বিশ্লেষণ নাইবা জন ফৰ্ডৰ ৱেষ্টাৰ্ণ নহয়। নহয়, ৰবাৰ্ট ৱাইনি, ফ্ৰীৎস লাঙ বা মুৰ্নাওৰ ভয়াৰ্ত অস্থিৰ চিত্ৰকল্প। জ্যোতিপ্ৰসাদে এখন ৰচনাৰ (ৰচনাৱলী, পৃ. ৪৮০-৮১) দুঠাইত 'ইংৰাজী আৰু ৰুছীয় ফিল্মৰ আচল ফিল্মীয়' উপাদানৰ প্ৰভূত প্ৰশংসা কৰিছে। এই বিশ্লেষণত ৰুছ দেশৰ বাস্তৱবাদী ছবিখিনিয়ে তেওঁক প্ৰেৰণা যোগাইছিল বুলি ভবাৰ থল আছে। জয়মতীৰ কেইবাঠাইতো অসমীয়া গাঁৱলীয়া জীৱনৰ চিত্ৰ তথ্যচিত্ৰৰ ৰূপত লেখীয়াকৈ হৈছে। এই উপস্থাপনা ৰুছ দেশৰ পুডভ্কিন আৰু ডভ্চেঙ্কৰ ছবিৰ বৈশিষ্ট্য। কিন্তু এইটোও ঠিক যে উপৰোক্ত ইংৰাজী ছবিবোৰৰ গল্প তথা ৰচনা-কৌশল বিজতৰীয়া হ'লেও অভিনয় শৈলীত বাস্তৱবাদী উপাদান আছিল। বিশেষকৈ জন ফৰ্ড আৰু কাৰ্ল দ্ৰেয়াৰৰ ৰচনাত। গতিকে জ্যোতিপ্ৰসাদে এইবোৰ ছবিকো মৰ্যাদা দিয়াৰ কথা।

কিন্তু হিমাংশু ৰায়ৰ (Himansu Rai 1892-1940) ছবি? সন্দেহ আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লেখীয়াকৈ হিমাংশু ৰায়ো লণ্ডনলৈ গৈছিল বিশৰ দশকৰ আগলি পৰত আইন পঢ়িবলৈ। (প্ৰমথেশ বৰুৱা গৈছিল ইউৰোপত ১৯২৪ত কলা বিষয়ক বিভিন্ন বিদ্যাৰ প্ৰভূত ৰস আহৰণৰ বাবে; চলচ্চিত্ৰ আছিল তেওঁৰ প্ৰধান আকৰ্ষণ)[৭]। হিমাংশুহঁতৰ কলিকতাৰ হাউলীত নিজা নাটঘৰ আছিল। শান্তিনিকেতনত পঢ়ি থকাৰ সময়ত গান্ধীৰ সংস্পৰ্শই হিমাংশুক আইনতকৈ নাটকে টানিছিল বেছিকৈ। লণ্ডনত অচিৰেই তেওঁ ডেকা ভাৰতীয় নাট্যকাৰ নিৰঞ্জন পালৰ নাটক এখনত অভিনয়ৰ সুযোগ পালে। কিন্তু হিমাংশুৰ অনুৰাগ আছিল পৃথিৱীৰ প্ৰধান প্ৰধান ধৰ্মৰ বিষয়ে চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰাৰ। ১৯২৪ত অধিবক্তা সুলভ চাতুৰ্যৰে তেওঁ মিউনিখৰ ইমেলকা ফিল্ম কোম্পানীক গৌতম বুদ্ধৰ জীৱনী বিষয়ক ছবি, 'দি লাইট অব এছিয়া' নিৰ্মাণৰ বাবে ৰাজী কৰাই পেলালে। ছবিখন হ'ব ভাৰতবৰ্ষ আৰু জাৰ্মানীৰ এক অভিলাষী আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰযোজনা, প্ৰযোজক হিমাংশু ৰায় নিজে। তেওঁ ভাৰতলৈ আহিল, ৯০,০০০ টকা গোটাই পুনৰ জাৰ্মানীলৈ গ'ল। ফ্ৰানজ্ অষ্টেনৰ পৰিচালনাত নিৰঞ্জন পালৰ চিত্ৰনাট্যৰ আধাৰত ছবিখনত হিমাংশুৱে অভিনয় কৰিলে মুখ্য ভূমিকাত। মধ্য ইউৰোপৰ প্ৰতিখন প্ৰধান চহৰ আৰু লণ্ডনত ই মুক্তি লাভ কৰিলে যদিও ভাৰতত সিমান নচলিল। দুবছৰৰ অন্তত দেখা গ'ল ৫০,০০০ টকা লোকচান। তথাপি ছবিখন সফল বুলি পৰিগণিত হ'ল, হিমাংশুৰ বাবে জাৰ্মানীৰ দুৱাৰ ডাঙৰকৈ খোল খালে। পুনৰ দুখন ইণ্ডো-জাৰ্মান ছবি নিৰ্মিত হ'ল, গোট একেটাই— 'ছিৰাজ'(১৯২৮) আৰু 'এ থ্ৰ অব ডাইছ্' (১৯২৯)। প্ৰথমখন তাজমহলৰ অন্ধ বৃদ্ধ নক্সাকাৰৰ জীৱনী, পাছৰখন এগৰাকী সুন্দৰীক পাশা খেলৰ জৰিয়তে দুজন প্ৰতিদ্বন্দ্বী ৰজাৰ এজনে জিনি অহাৰ কাহিনী।

হিমাংশু ৰায়ৰ কৰ্ম আৰু পাছলৈ বৈবাহিক জীৱনত প্ৰৱেশ ঘটা দেবীকা ৰাণীৰ চলচ্চিত্ৰ জগতত প্ৰৱেশ ঘটিছিল এই 'এ থ্ৰ অৱ ডাইছ'ত। ইউ এফ এ তেতিয়া বিশ্বৰ নামী দামী পৰিচালক আৰু তাৰকাৰে গিজ্‌গিজাই আছে— ফ্ৰীৎস লাঙ, জি ডব্লিউ পাবষ্ট, যোছেফ ভন্ ষ্টাৰ্ণবেৰ্গ আৰু 'হৃদয়-তাল—আফাল্ কৰি তোলা মক্ষিকাৰাণী'[৮] মাৰ্লিন ডিয়েট্ৰিখ'। জ্যোতিপ্ৰসাদে জাৰ্মানীত 'সাত মাহ ফিল্ম প্ৰযোজনা আৰু পৰিচালনা সম্পৰ্কে প্ৰশিক্ষণ'[৯] লোৱাৰ সময়ত ষ্টাৰ্ণবেৰ্গৰ পৰিচালনাত মাৰ্লিনৰ অভিনয়ৰ 'দি ব্লু এঞ্জেল' (১৯৩০, ছবিখন পাছলৈ অতি বিখ্যাত হৈ পৰে)ৰ কাম চলি আছিল। দিনবোৰ আছিল জাৰ্মানীৰ বাবে দুঃসময়। হিটলাৰ তেতিয়ালৈকে চেঞ্চেলৰ পদত আসীন হোৱা নাই যদিও সমাজৰ সকলো স্তৰতে ফেচিবাদী ধ্যান-ধাৰণাবোৰে বাৰুকৈয়ে শিপাইছে। অচিৰেই ইউ এফ এ, নাৎসী মতাদৰ্শাৱলম্বী এক ব্যবসায়িক প্ৰতিষ্ঠানৰ কবলত সোমাই পৰে। বৰ্ণবাদৰ বীভৎস প্ৰকাশত তিষ্ঠিব নোৱাৰি হিমাংশুহঁত লণ্ডনলৈ গুচি যায়। জ্যোতিপ্ৰসাদে অৱশ্যে তাৰ বহু আগেয়ে ঘৰলৈ উভতি আহিছে। হিমাংশুহঁত সমস্ত টালি-টোপোলা বান্ধি স্বদেশলৈ একেবাৰে প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰে ১৯৩৪ চনত আৰু প্ৰায় লগে লগেই বোম্বেত 'বোম্বে টকীজ' নামৰ অত্যাধুনিক ষ্টুডিঅ' এটাৰ ভেটি স্থাপন কৰে। বিদেশৰ চলচ্চিত্ৰ উদ্যোগৰ অভিজ্ঞতাৰে পৰিপক্ক হিমাংশুৱে অনায়াসে খুব কম দিনতে ষ্টুডিঅ'টোক অত্যন্ত কাৰ্যক্ষম কৰি তোলে। কিন্তু মাত্ৰ এখন ছবি, 'অচ্যুত কন্যা' (১৯৩৬, অশোক কুমাৰৰ প্ৰথম ছবি)ৰ পাছতে ১৯৪০ত হিমাংশু ৰায় ঢুকাল। কামৰ প্ৰচণ্ড হেঁচাই তেওঁৰ স্নায়ু-মণ্ডল ধ্বংস কৰি পেলাইছিল। এই বোম্বে টকীজ হ'লগৈ বৰ্তমানৰ বিশাল হিন্দী ছবিৰ উদ্যোগৰ সমস্ত কৰ্মকাণ্ডৰ অন্যতম কাণ্ডাৰী।

[৩]

হিমাংশু ৰায় আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাৰ্যকলাপৰ যথেষ্ট সাদৃশ্য আছিল। দুয়ো আছিল অকাল পৰিশ্ৰমী পুৰুষ। চিত্ৰবন আৰু বম্বে টকীজৰ জন্ম একেটা বছৰতে ১৯৩৪ চনত। হিমাংশুৱে যি দৰে আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰযোজনাৰ বিষয়টোত জোৰ দিছিল, জ্যোতিপ্ৰসাদে কল্পনা কৰিছিল আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় পৰ্যায়ৰ শিল্পসৃষ্টি[১০]। দুয়োজনে নিজ নিজ প্ৰতিষ্ঠানক একো একোটা ডাঙৰ পৰিয়ালৰ ৰূপত গঢ় দিছিল। হিমাংশুৱে "....Supervised to the last details of planning and construction of the Bombay Talkies Studio and other buildings. Selection and training of personnel received the same minute attention. Celebrated authors and scholars were constantly enlisted to conduct personnel seminars. Assignment of staff workers to a variety of duties that would broaden their conception of the film medium was a policy he personally implemented. He planned recreational facilities, took interest in health problems, even supervised the purchase and installetion of electric stoves for the canteen" (**Indian Film**, EB & K.S. পৃ. ১১৯) ".... Bombay Talkies maintained a school for children of staff members, which also become a school for child actors. Prize possessions of the costume department became a 'museum' of historic costumes. Books acquired for reference became a 'library' of 3000 books and manuscripts. Bombay Talkies had its physicians, who operated in a clinic and also supervised the sanitary practices of the canteen, which served breakfast, lunch, dinner, and for scene builders– midnight snacks..... At Bombay Talkies an actor was expected to do some work as a cutter, as an essential part of his film training. Similarly a technician might occassionally perform."(পৃ. ১১৮)

"ভোলাগুৰি চাহ্ বাগিছালৈ গৈ দেখিলো দীঘল দীঘল বহুত ঘৰ, সৰু-সুৰা এটি ক'লনি। শিল্পীৰ শিবিৰ, থকা-মেলাৰ যথেষ্ট সুব্যৱস্থা, খাদ্য আদি আশানুৰূপভাৱে যথেষ্ট উন্নত, শিল্পীৰ কাৰণে ধোবা, নাপিত, মেতৰ পৰ্যন্ত সকলো ব্যৱস্থা ৰখা হৈছে। ৰাতিপুৱাৰ ব্যায়াম, আবেলি খেলা-ধূলা আৰু তিনিবাৰ নিয়মিত ৰূপে আখৰাৰ সময় নিৰ্দিষ্ট কৰা হ'ল। এইবোৰৰ উপৰিও কিছুমানক খোজ কাঢ়িবলৈ শিকোৱা, থিয় হোৱা, বহাৰ প'জ পৰ্যন্ত শিকোৱা বাদ নপৰিল(গজেন বৰুৱাৰ 'যুগৰ শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ', জ্যোতিৰ সান্নিধ্যত, সম্পাদনা— বাবুল দাস)।...... "ভোলাগুৰি বাগানৰ কল ঘৰটোতে ৰিহাৰ্চেল কৰে। জ্যোতি ককাইদেৱে সকলোকে নিজৰ ভাই-ভনীৰ দৰে মৰম কৰি শিকায়। পুৱা সকলোতকৈ আগে জ্যোতি ককাইদেৱে শুই উঠে। তেখেতে ল'ৰা-ছোৱালীবিলাকক বিভিন্ন খেল খেলিবলৈ শিকায় আৰু নিজেও সৰু ল'ৰাৰ দৰে সকলোবিলাক খেলকে খেলে। আমাক সকলো দিশত শিক্ষিত কৰাৰ উদ্দেশ্যেৰে যিসকল ছোৱালীয়ে নিজৰ চহীটোকে কৰিব নেজানিছিল তেওঁলোকক ইংৰাজী শিক্ষা দিবৰ কাৰণে দুটা বিষয়ৰ দুজন শিক্ষক নিয়োগ কৰি দি আমাক পঢ়িবলৈ সুবিধা দিছিল। তাৰ উপৰিও গান, নাচ, কেৰম, স্কীপিং, ঘোঁৰা দৌৰ, দীঘল জাপ আদি বিভিন্ন খেল-ধেমালী কৰিবলৈ সেই বিভাগৰ

আভিজ্ঞলোক নিয়োগ কৰি দিছিল। এমাহ্ বা দুমাহৰ অন্তত প্ৰতিযোগিতামূলক অনুষ্ঠান পাতিছিল..." (দীনেশ্বৰী ৰায়ভূএগ্ৰা, 'মৰমৰ ভাইটি জ্যোতিপ্ৰসাদ', পৃ. ৯৬, ঐ) "পুতুলে ফুচ ফুচাই ক'লে সিহঁত কেইজনমানৰ ভাগতো বোলে ৰাতি লেবৰেটৰিৰ কাম কৰাৰ ভাৰ পৰিছে। শুনি তাইজপ মানিলো। এইখন আকৌ কেনে ধৰণৰ ফিল্ম য'ত ফিল্মৰ অভিনেতাই বিভিন্ন বিভাগত কাম কৰিছে! ফিল্ম নে শিক্ষালয়!" (ফণী শৰ্মাৰ 'ফিল্মষ্টাৰ!', পৃ. ১০৫, ঐ) ...."আমি একটিঙৰ উপৰিও ষ্টুডিঅ' লেবৰেটৰিত একেলগে টেকনিচিয়ানৰ কাম কৰিছো। আমাৰ মাজৰ পৰাই ফটোগ্ৰাফাৰ, ছাউগুমেন আদি টেকনিচিয়ান তৈয়াৰ কৰিবলৈ জ্যোতিয়ে আপ্ৰাণ চেষ্টা কৰিছিল।" (পৰশুৰাম বৰুৱা, পৃ. ৭৭, ঐ) "জ্যোতিয়ে অসমীয়া বস্তুৰ প্ৰদৰ্শনী কৰিবৰ কাৰণে এটা সৰু-সুৰা মিউজিয়াম তৈয়াৰ কৰিছিল। সত্ৰবিলাকত থকা পুৰণিকলীয়া শৰাই, বঁটা, হাতীদাঁতৰ পাতি, ব্ৰহ্মদেশীয় ছাতি আৰু আহোম ৰজা-দিনীয়া সাজপাৰ, আ-অলংকাৰ, ঢাল-তৰোৱাল আদি জয়মতী ফিল্ম উলিয়াবৰ কাৰণে মজুত কৰিছিল।" (আনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱা 'জ্যোতিৰ স্মৃতি', পৃ. ৮৭, ঐ)

উল্লেখযোগ্য যে ত্ৰিশৰ দশকটোৰ শেষত (ইন্দ্ৰমালতীৰ সময়ত) ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জগতত দৃঢ় আত্মবিশ্বাসী অৱস্থা এটা গা-কৰি উঠা যেন হৈছিল। ১৯৩৫ত গঠিত হৈছিল ম'শ্বন পিক্‌ছাৰ ছ'চাইটি অব ইণ্ডিয়া আৰু পৰ্যায়ক্ৰমে কলিকতা, বোম্বে আৰু মাদ্ৰাজত তিনিটা আঞ্চলিক শাখা গঠিত হৈছিল। প্ৰতিটো শাখাই পত্ৰিকা, বুলেটিন আৰু পৰিসংখ্যাগত খণ্ড উলিয়াইছিল। ১৯৩৮ চনত উদ্যোগৰ ৰূপালী জয়ন্তী বৰ্ষত আটাইৰে মধুৰ পাৰস্পৰিক শ্ৰদ্ধাভাব আৰু সহৃদয়তা গঢ় লৈ উঠিল। বম্বে টকীজৰ দৰে কলিকতাৰ বি এন চিত্ৰকাৰৰ নিউ থিয়েটাৰ্ছ আৰু পুণাৰ ভি শান্তাৰামৰ প্ৰভাত ষ্টুডিঅ' দুটায়ো নিজৰ অৱস্থা খুবেই টনকীয়াল কৰি তুলিলে আৰু প্ৰযোজনাৰ সকলো ক্ষেত্ৰত স্বাবলম্বী হৈ উঠিল। "Prabhat had its 'zoo' including tigers, deer and birds. Prabhat also had swimming pool, for recreation, as well as production needs".(**Indian Film, EB & KS**) কিন্তু চল্লিশৰ দশকৰ আগলি পৰত দ্বিতীয় মহাযুদ্ধৰ জৰিয়তে প্ৰতিৰক্ষা উদ্যোগৰ ছত্ৰছায়াত ক'লা টকাৰ বজাৰ মুকলি হ'ল। দেশত প্ৰথম বাৰৰ বাবে টকা ক'লা হ'ল। এই টকা স্বভাৱতে লগ্নী হ'ল আমোদ প্ৰমোদৰ জগতত। ফলত দুটামান বছৰৰ ভিতৰতে ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জগতখন থানবান হৈ গ'ল। এটাৰ পিছত এটাকৈ ডাঙৰ ষ্টুডিঅ' খহি পৰিল।

কাহিনী নিৰ্বাচন আৰু উপস্থাপনতো হিমাংশু ৰায় আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মিল আছিল। হিমাংশুৰ প্ৰথম তিনিখন ছবি, 'লাইট অব এছিয়া', 'ছিৰাজ', 'এ প্ল অব ডাইছ,' (আটাইকেইখন নিৰ্বাক) আধা বুৰঞ্জীৰ কিবা কিবি সমলেৰে সমৃদ্ধ। কেইখন জাৰ্মান প্ৰযোজনা যদিও প্ৰথমখনৰ বাবে প্ৰভূত অৰ্থ হিমাংশুৱে ভাৰতৰ পৰা গোটাই দিছিল। কেইখনৰ পৰিচালক আছিল ফ্ৰানজ্ অষ্টেন, ইমেলকা ফিল্ম কোম্পানীৰ মালিক পিটাৰ অষ্টাৰমেয়াৰৰ অনুজ। তাৰ বহু আগৰে পৰা প্ৰাচ্যৰ এনে উপকৰণ বুৰঞ্জীমূলক ছবি জাৰ্মানীত নিৰ্মিত হৈছে। (জ' মে'ৰ 'দি ইণ্ডিয়ান ট'ম্ব' (১৯২২) অন্যতম বিখ্যাত ছবি)। ইবোৰ আছিল "Giagantic architectural sets, such as had been seen only in the great Italian historial specta-

cles, and artificial vergin forests crowd the images. The expressiveness and expansiveness of these settings, their sense of synthesis, is already unparalled."[১১] ভাৰতবৰ্ষৰ বিষয়ে বিদেশত, "A considerable body of literature exists ranging from highly critical to absolute ecstatic ....(গতিকে)....India has fascinated, attracted, rejuvenated, guided, inspired, horrified, bemused, confused (the) outsiders for centuries."[১২] সেই একেটা ধাৰাৰে উত্তৰসুৰী আছিল হিমাংশুৰ ছবিকেইখনো। যেনে 'লাইট অৱ এছিয়া' গৌতম বুদ্ধ এছিয়াৰ এনে এবিধ সূৰুজ যে সমগ্ৰ পৃথিৱীক বাট দেখুৱাইছে। 'ছিৰাজ'ত তাজমহলৰ নক্সাকাৰী ছিৰাজ, ডেকা কালত মমতাজৰ প্ৰেমিক আছিল। পাছলৈ মমতাজ ছাহজাহানৰ বেগম হ'ল আৰু এটা সময়ত ঢুকাল। গতিকে তাজমহলটো কেৱল ছাহজাহানৰ বেগমৰে নহয়, এতিয়াৰ অন্ধ বৃদ্ধ ছিৰাজৰ পূৰ্বৰ প্ৰেমিকাৰো। 'The film contains a number of passionate kissing scenes. The cinematography received favourable comment, introducing a baroque camera style that became inescapably linked with the genre of Mughal romances' ('Shiraj' Encyclo. of **Indian Cinema**, Page-251)। 'ছিৰাজ'ত The happy ending is sealed by a pasionate kiss between the lovers. The lavish production .....uses over 10,000 extras, a thousand horses and fifty elephants, benifitting from the largesse of the Royal houses of Jaipur, Udaipur and Mysore.(পৃ. ২৫২।) প্ৰথম দুখন হিমাংশুৱে অভিনয় কৰিছিল নাম ভূমিকাত আৰু তৃতীয়খনত হৈছিল খল-নায়ক।[১৩]

[৪]

জ্যোতিপ্ৰসাদ নিজে জয়মতীৰ ৰাজনৈতিক বক্তব্যৰ প্ৰতি কিমানদূৰ সজাগ আছিল? এই উপাখ্যানৰ জৰিয়তে তেওঁ তেতিয়াৰ ব্ৰিটিছ চৰকাৰৰ শোষণ-নীতি তথা অত্যাচাৰী ভূমিকাৰ প্ৰতি সাধাৰণ মানুহক সজাগ কৰাৰ কথা ভাবিছিল নে? কিছু নিবন্ধকাৰে ছবিখনক 'activist film' বুলি ক'ব খোজে। যেনে, "তেওঁ বিচাৰিছিল এনে এটা কাহিনী য'ত অসমীয়া জীৱনৰ এক সাহসিকতাপূৰ্ণ চিত্ৰ প্ৰস্ফুটিত হৈ উঠে। বেজবৰুৱাৰ এই কাহিনী আছিল সেই দিশত উপযুক্ত নিৰ্বাচন"[১৪]। তদুপৰি "...জ্যোতিপ্ৰসাদে সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধী আন্দোলনত আন্তৰিকতাৰে সক্ৰিয়ভাৱে জড়িত হৈ পৰিছিল। এনে তাৎপৰ্যপূৰ্ণ সামাজিক প্ৰেক্ষাপটত এইটো অত্যন্ত স্বাভাৱিক যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পী সত্তাই জয়মতী কুঁৱৰীক তেওঁৰ স্বৰ্গৰ ছবিখনৰ বাবে নিৰ্ধাৰণ কৰিব।.... অনেকে এই কাহিনীত 'অসহযোগ'ৰ passive resistanceৰ ইংগিত দেখা পাইছে।"[১৫] এই 'অনেক'ৰ মাজত আমিও পৰো। বিশেষ গমগতি নোলোৱাকৈ এইবোৰ কথা আমিও ক'ৰবাত কৰবাত গাই দিছো।[১৬]

কিন্তু 'জয়মতী'ক সাজিবলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে কঁকালত টঙালি বান্ধি লৈছিল কিয়? এনে কিবা বাধ্যবাধকতা আছিল যে ছবি কৰিবই লাগিব? কোনখিনি চিন্তাই তেওঁক ১৯২১ৰ পৰা অহৰ্নিশে খেদি ফুৰিছিল সেই নিজৰ দৃষ্টিভংগী আমি বিচাৰি পোৱা নাই। এইটো ঠিক যে তেওঁ জাৰ্মানীৰ পৰা উলটি অহাৰ সময়ত অসহযোগ আন্দোলন চলি আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে

আন্দোলনত যোগ দিয়ে আৰু ১৯৩১-৩২ চনত ১৫ মাহ কাৰাদণ্ড ভোগ কৰে। "আমি তিনিও, মানে জ্যোতি, মোৰ অগ্রজ প্রফুল্ল চন্দ্র বৰুৱা আৰু মই বায়স্কোপ কৰাৰ বিষয়ে বিতংকৈ আলোচনা কৰো। ইতিমধ্যে পুনৰ আইন অমান্য আন্দোলনত কেউজনেই যোগদান কৰাত ১৯৩১ চনলৈকে ছবি কৰাৰ কথা তল পৰে। জ্যোতিয়ে শ্বিলং জেলত থকাৰ সময়তে.... 'জয়মতী' নাটকখনিকে ছবিৰ উপযোগী কৰি লিখি উলিয়ায়। জেলৰ পৰা তেজপুৰৰ ঘৰলৈ ঘূৰি আহি ভাৱৰীয়া ভাৱৰীয়ানী বিচৰাত লাগে।"[১৭] তাৰ পাছত জ্যোতিপ্ৰসাদে শিল্পী বিচাৰিবলৈ ধৰে, 'বাতৰি', 'তিনি দিনীয়া অসম' আদিত বিজ্ঞাপন দিলে। ১৯৩৩ চনত 'চিত্ৰলেখা মুভিট'ন কোম্পানী' প্ৰতিষ্ঠা কৰে আৰু ১৯৩৪ত পিতৃয়ে উদ্বোধন কৰে।

১৯২১ত কলিকতাত পঢ়িবলৈ যোৱাৰ সময়ৰে পৰা তেওঁ ছবি কৰাৰ অদম্য স্পৃহা পুহি ৰাখিছিল। বিদেশত সাধাৰণ শিক্ষা সাং নকৰাৰ কাৰণ এইটোৱে। ছবি কৰাৰ প্ৰয়োজনত তেওঁ ৰাজনীতিও বাদ দিছিল। '১৯৩২ চনত জেলৰ পৰা ওলাই আহি জয়মতী ছবিৰ কাম হাতত লোৱা দেখি তেওঁৰ সহকৰ্মী কংগ্ৰেছ নেতা বহুতে তেওঁ ৰাজনীতি এৰিছে বুলি ভাবিছিল।' অৰ্থাৎ জ্যোতিপ্ৰসাদক তেতিয়া চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণৰ ব্যতীত আন কোনো কাৰ্যই ক্ৰিয়া নকৰে। তথাপি জয়মতীক অন্তৰ্নিহিত ৰাজনৈতিক বক্তব্যৰ বাবে নিৰ্ধাৰণ কৰা কথাটো মানি লোৱাটো মস্কিল। "জ্যোতিয়ে ভাবিছিল 'শোণিত কুঁৱৰী' কৰাৰ কথা। পিছত সেইখন চিত্ৰৰূপ দিবলৈ বহু অসুবিধা হ'ব বাবে সেই পৰিকল্পনা তাতেই বাদ দিলে।" আকৌ ১৯৩৩ ৰ জুন মাহত তেওঁ **The Sanyasin** শীৰ্ষক এটা 'Film Story' লিখি উলিয়াইছিল যাৰ বিষয় আছিল, "Irreconcilability of Material and Spiritual Civilizations". এই তিনিওটা কাহিনীৰ পৰা জয়মতীৰ সিদ্ধান্তত উপনীত হোৱাৰ ভিত্তি হ'ল সহজতে চণ্ডালিব পৰা নিৰ্মাণ-সঞ্চলন আৰু বাস্তৱক বাস্তৱৰ লেখীয়াকৈ চিত্ৰায়িত কৰাৰ অৱকাশ। 'শোণিত কুঁৱৰী' আছিল পুৰা পৌৰাণিক, দৃশ্যকে আদি কৰি অন্যান্য সা-সঁজুলিবোৰ অধিক ৰজাদিনীয়া, কথা আৰু অভিনয় অলংকাৰ-সৰ্বস্ব। 'দি সন্যাছিন'ৰ কাহিনীটো মাত্ৰ ভূমিষ্ঠ হৈছে, চিত্ৰনাট্য দূৰ-দূৰান্তৰত।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কথা কেইটামানলৈ চোৱা যাওক—

"ভাৰতত ভাৰতীয় ফিল্ম কৰিবই লাগিব.... নহ'লে....বিদেশী ফিল্মৰ টকা শোহা অভিযান বন্ধ কৰিব নোৱাৰি.... অসমত যে কেনেকৈ ফিল্ম-শিল্প নিগাজী কৰিব পৰা যাব পাৰে তাক ভাবিলে থ'ৰ হ'ব লাগে। অসমত ফিল্ম-শিল্প এটা গঢ়ি নুতুলিলেও অসমীয়াৰ পৰিত্ৰাণ নাই আৰু গঢ়ি তুলিবলৈ যি সমল-সজুঁলিৰ আৱশ্যক তাৰো অভাৱ আৰু অনাটন।.... অসমত কথাছবি এখনৰ box office hit হ'লে.... ১৫,০০০ মান টকা উঠিব.... সুদ যদি ধৰা হয় তেন্তে প্ৰায় ৭/৮ হেজাৰ.... লোকচান হ'বই।.... সেই কাৰণে অসমীয়া ফিল্ম শিল্প নিগাজীকৈ বহুৱাবলৈ গৈ আকাশা পাতাল ভাবিবলগীয়া হৈছে।.... কিন্তু তথাপিও অসমীয়াই অসমীয়া ফিল্ম উলিয়াব নোৱাৰিলেও অসমীয়াৰ ৰক্ষা নাই, পৰিত্ৰাণ নাই। যেনেকৈ এসময়ত লোকচান ভৰি হ'লেও.... অসমীয়া মাহিলী, সাদিনীয়া কাকত অসমীয়াই উলিয়াই অসমীয়াৰ কৃষ্টি সভ্যতা .... বিষয়বোৰৰ উন্নতিৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল, আজিও অসমীয়াই অন্ততঃ অহা ১০ বছৰলৈ অসমীয়া ফিল্ম সেই spirit ৰে উলিয়াবলৈ ল'বই লাগিব।.... সেই কাৰণে অসমীয়া ফিল্ম নহ'লে অসমীয়াৰ কিমান ডাঙৰ বিপদ তাক দকৈ ভাবোঁতাই ভাবিব আৰু বুজিব। এতিয়া

এজন প্ৰডিউচাৰে লোকচান ভৰি আৰু ফিল্ম উলিয়াবলৈ অসমৰ্থ হ'লে টকা থাকোতে আন এজনে আকৌ উলিয়াই ইজনৰ পাছত সিজন প্ৰডিউচাৰে অসমীয়া ফিল্ম উলিয়াই গৈ নাথাকিলে অসমীয়াৰ বিপদ।.... কিছুদিনলৈকে অসমীয়া মানুহে অসমীয়া ফিল্মক বঙালী বা হিন্দী বা আমেৰিকান কথাছবিৰ স'তে তুলনা কৰিবলৈ নগৈ অসমীয়া ছবি যি qualityৰেই হওক তাকে প্ৰথম শ্ৰেণীৰ ছবি চোৱাৰ আগ্ৰহৰে চাই যাব লাগিব।..... বিদেশী ফিল্ম (অৱশ্যে যি ফিল্মৰ পৰা শিক্ষা লভিব পাৰি তেনে ফিল্ম এৰি) চোৱাৰ মাত্ৰাটো কমাই সেই পইচাখিনি অসমীয়া ফিল্মক দুই-তিনিবাৰকৈ চাই হ'লেও দিবলৈ অসমত চেষ্টা কৰিব লাগিব।.... এতিয়ালৈকে বৰ্ত্তমান অসমত মাত্ৰ এটা অনুষ্ঠান চিত্ৰলেখা মুভিট'নে অসমীয়া ফিল্ম উলিয়াইছে। ২/১ টা ফিল্ম অনুষ্ঠান হোৱাটো নিতান্তই আৱশ্যক।.....অসমীয়া কাৰবাৰী লোকে সাহকৈ য'ত অসমত অসমীয়াৰ টকী হাউচ নাই অসমীয়া hall কৰিবলৈ যত্নপৰ হ'ব লাগে।"[১৮]

এই উক্তিখিনিয়ে নিৰ্দিষ্ট কৰে যে অসমত প্ৰথম চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাণ কৰি বাটকটীয়া হোৱাটো তেওঁৰ অন্যতম অভিলাস আছিল। কিন্তু অভিলাসী হোৱাটোতো অপৰাধ নহয়। যি কোনো শিল্পী, সাহিত্যিক, বুদ্ধিজীৱীৰে কিবা নতুন, কোনেও নকৰা, কল্পনাৰ অতীত কাম কৰাৰ ইচ্ছা থাকে। সময়ত তেওঁলোকে সেইবোৰ জাহিৰ কৰিবলগীয়াত পৰে, যুক্তিৰে সৃষ্টিকৰ্মত যুক্তিগ্ৰাহ্যতা আনে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাহিত্য-শিল্পৰ জগতখনত 'অসমীয়া' আৰু 'অসমীয়া সংস্কৃতি'য়ে বহুতো ঠেগা দখল কৰি আছে। **জয়মতী** আৰু **ইন্দ্ৰমালতী**কো তেওঁ অসমীয়াত্বৰ ব্যাখ্যাৰে সাঙুৰি পেলাইছে। কথাখিনি ছবি দুখনৰ প্ৰতি বুদ্ধিজীৱী মহলৰ অনাদৃষ্টিৰ কৈফিয়তো। গতিকে স্বাধীনতা সংগ্ৰামৰ ৰাজনৈতিক প্ৰয়োজনতকৈ ব্যক্তিগত তাগিদাতহে তেওঁ চলচ্চিত্ৰৰ জগতত খোজ কাঢ়িছিল। বহু বছৰৰ পাছত "জ্যোতিপ্ৰসাদে খেদ কৰিছিল এই বুলি যে, ৰাজনৈতিক নেতাসকলে শিল্পৰ সমাজ ৰূপান্তৰী শক্তিৰে কথা উপলব্ধি নকৰে।"

তুলনাত 'জয়মতী'তো বুৰঞ্জীৰ সমল আছে। খেনোৰ মতে জয়মতী ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ নহয়, সাধুকথা মাত্ৰ[১৯]। কিন্তু হ'লেও ল'ৰা ৰজা বা চুলিকফাৰ দিনত স্বৰ্গদেৱৰ পাটত বহাৰ সম্ভাৱনা থকা কোঁৱৰসকলক লালুকসোলাৰ ষড়যন্ত্ৰত ঘূণীয়া কৰি পেলোৱাৰ ব্যাপক কৰ্মকাণ্ড সংগঠিত হোৱাৰ কথা বুৰঞ্জীত আছে। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে তেনে কোনো বিতৰ্কত নগৈ লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'জয়মতী কুঁৱৰীক' সাৰথি কৰি লৈছিল। পিছে তেতিয়ালৈকে ভাৰতবৰ্ষত নিৰ্মিত অন্য ভাষাৰ ছবিৰ বিষয়বস্তুৰ ৰিজনিত **জয়মতী** আশ্চৰ্যজনকভাৱে সুকীয়া। তেতিয়ালৈকে কোনো ছবিতে নাৰী, জয়মতীৰ দৰে দুঃসাহসীক মানৱী হিচাপে অংকিত হোৱা নাছিল। হৈছিল পৌৰাণিক দেৱীৰ প্ৰতিমূৰ্তি নিৰ্মাণত সামাজিক কৰ্তব্যবোৰৰ প্ৰতি সহনশীল হৈ ৰোৱা অবলা প্ৰজাতিত, ঐশ্বৰিক প্ৰেমৰ নিটোল অতীৱ সুন্দৰী চানেকিত অথবা দুষ্টৰ বিৰুদ্ধে নিৰ্ভীক নেত্ৰীত। উদাহৰণ 'দ্ৰৌপদী' (১৯৩১) 'আলম আৰা' (১৯৩১) 'শিৰিণ ফৰহাদ' (১৯৩১), 'মাধুৰী' (১৯৩২), 'নটীৰ পূজা' (১৯৩২), 'ৰাধা ৰাণী' (১৯৩২), 'সতী সাবিত্ৰী' (১৯৩২), 'জালিম জৱানী' (১৯৩২) 'মিছ' (১৯৩৩), সাবিত্ৰী (১৯৩৩) 'গুণসুন্দৰী' (১৯৩৪), 'ইন্দিৰা এম এ' (১৯৩৪), 'সতী সুলোচনা' (১৯৩৪), 'হ্যাণ্টাৰৱালী (১৯৩৫), 'জৱানী কী হাৱা' (১৯৩৫), 'অচ্যুত কন্যা' (১৯৩৬), 'জেকান কুইন' (১৯৩৬), 'গ্ৰাম কন্যা' (১৯৩৬) ইত্যাদি। ছবিৰ নামবোৰে বিষয়বস্তু নিৰ্দেশ কৰিবলৈ যথেষ্ট। এই

সকলোখিনি ছবিত হলিউডৰ লেখীয়াকৈ, পৰম্পৰাগত পৌৰাণিক অতিকথাবোৰে বিভিন্ন সাম্প্ৰতিক উপাদানৰে সমৃদ্ধ হৈ প্ৰকাশ পাইছিল। "Myth has been the major means in which women have been used in cinema : myth transmits and transforms the ideology of sexism... (পৃষ্ঠা- ১১-১২)." "....by and large, women have adorned the Indian screen in a decorative capacity. Seldom do we see a women of substance in a film, a flesh-and-blood person facing real problems and trying to term with her environment. So often we see feminist shadows hovering in the background-wives, mothers, sisters, sweet hearts and vamp, always playing second fiddle to the male protagonist."[২০]

জ্যোতিপ্ৰসাদেও জয়মতীত কাল্পনিক অতিকথাৰ আশ্ৰয় লৈছে সঁচা। কিন্তু সেইটো আৰুকাহে মাত্ৰ। তেওঁ জয়মতীক দেৱীৰ পৰ্যায়লৈ নিয়া নাই, ৰক্ত মাংসৰ সাধাৰণ তিৰোতা কৰি থৈছে। বগুহৰ দেউৰ কোনো সন্ধেদ নিদিবলৈ তাই যি শপত খাইছিল, সেয়া জীৱন থকালৈকে পালন কৰিলে। তাইৰ সিদ্ধান্তত হস্তক্ষেপ কৰাৰ ক্ষমতা কাৰো নাছিল। ওচৰ-চুবুৰীয়া তথা সখীসকলে তাইৰ এই অবিচল আপোচহীন খোপনিত নিৰ্বাক হৈ ৰ'ল। এই সমৰ্থন কাৰ্যই, আনহাতে, স্বৰ্গদেউৰ বিৰুদ্ধে তেওঁলোকে আওপকীয়াকৈ প্ৰতিবাদ সাব্যস্ত কৰিছে। সেই সূত্ৰে তিৰোতাসকলে অত্যাচাৰীৰ বিৰুদ্ধে জয়মতীৰ নেতৃত্বত যেন এক নীৰৱ বিপ্লৱত ভাগ ল'লে। স্বৰ্গদেউৰ হাতোৰাৰ পৰা একমাত্ৰ গদাপাণিহে পলাই গৈছিল, বাদ বাকী কোঁৱৰবোৰৰ কোনেও তেনে সুযোগ নাপালে। গতিকে কোঁৱৰসকলৰ বিধবা পত্নী, ভগ্নী, মাতৃ আৰু আত্মীয় স্বজনে তেনে এটা সুযোগৰ বাবে বৈ থকাটো স্বভাৱিক। জয়মতীক কইনাৰ সাজেৰে সজাই পৰাই উলিয়াই দিয়া আৰু তাৰ পৰৱৰ্তী দৃশ্যত আটায়ে দল বান্ধি ৰাজসভালৈ বুলি কিছুদূৰ আগবঢ়াই দিয়া কাৰ্যত এই অনুচ্চাৰিত বিৰোধ প্ৰতীয়মান হয়। পৰিচালকে এইখিনিতে বিয়ানাম ব্যৱহাৰ কৰিছে। কইনাৰ সাজ আৰু বিয়ানামে জয়মতীক বলিৰ বাবে পশুক প্ৰস্তুত কৰি তোলা প্ৰক্ৰিয়াটোৰ ইংগিত কৰিছে কিন্তু এই বলি কোনো সাধাৰণ ব্যক্তিগত আত্মহত্যা নহয়, সমূহীয়া কাৰণটোও এটা। সেউতীও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্যতম উল্লেখযোগ্য চৰিত্ৰ, যেন জয়মতীৰ ভিন-আত্মা (alter-ego)। সেউতী আৰু জয়মতী যোগ হৈ যেনিবা নাৰীৰ পূৰ্ণৰূপ প্ৰকাশ পাইছে। যি সময়ত জয়মতী বন্দীশালত নিজৰ মতত অটল হৈ আছে সেই সময়ত সেউতীয়ে ৰজাৰ চৰৰ লগত যুঁজ কৰিছে। তাহাঁত দুয়োৰে শত্ৰু একেই। পিছে পৰিচালকে সেউতীৰ জৰিয়তে মূলা গাভৰুৰ দুঃসাহসীৰ অনুৰূপ অভিমত কৰিবলৈ যোৱাটো সামান্য কষ্টকল্পিত। কিন্তু নাৰীৰ এই চৰিত্ৰায়ন (যুঁজাৰু সেউতীৰ ব্যতীত) অসম বা দক্ষিণ পূৱ-এছিয়াৰ উদাৰনৈতিক সমাজখনৰ সামাজিক দৃষ্টিভংগীৰ প্ৰতিফলন। এই সমাজত নাৰীৰ স্থান ওখ, পূজ্য সত্তা হিচাপে নহয়, মানুহ হিচাপে। ভাৰতবৰ্ষৰ মূল ভূখণ্ডৰ গোড়া ৰক্ষণশীল সমাজবোৰত নাৰীৰ স্থান বেলেগ হোৱাত চৰিত্ৰবোৰ সেই মানসিকতাত গঢ়ি উঠে। অসম তথা উত্তৰপূৰ্বাঞ্চলৰ বহুল উদাৰনৈতিক জনজাতি সমাজৰ চৰিত্ৰবোৰ ভিন্ন। এই ভিন্নতা জয়মতীত পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে উদ্ভাসিত হৈ সাম্প্ৰতিক কালৰ পৰিচালক পদুম বৰুৱা, ভবেন্দ্ৰ নাথ শইকীয়া, অভিৰাম শ্যামশৰ্মা জাহ্নু বৰুৱা, সঞ্জীৱ হাজৰিকা, বিদ্যুত চক্ৰৱৰ্তী, সান্ত্বনা বৰদলৈ আদিৰ ছবিতো অব্যাহত আছে।

[৫]

সমাজ ইতিহাসৰ পাত লুটিয়ালে দেখা যায় যে পশ্চিমৰ তথাকথিত অপৰিহাৰ্য কাৰিকৰী বিদ্যাই ওঠৰ আৰু উনৈশ শতিকাৰ দেশৰ গাঁৱলীয়া অঞ্চলৰ উৎপাদন আৰু উপভোগৰ চাহিদা প্ৰক্ৰিয়াবোৰ ৰুদ্ধ কৰি দিছিল। তেতিয়ালৈকে কোনো এটা অঞ্চলে এইবোৰ গ্ৰহণ আৰু ব্যৱহাৰ কৰিব পৰাকৈ সাজু নাছিল। বৃটিছৰ সাম্ৰাজ্যবাদী শাসন শোষণৰ নীতি আছিল দেশৰ সাধাৰণ লোকৰ অনগ্ৰসৰতাৰ একমাত্ৰ কাৰণ। ভাৰতবৰ্ষত চলচ্চিত্ৰৰ আৰ্বিভাৱো এনে এটা ওপৰুৱা সামঞ্জস্যহীন বিক্ষিপ্ত ঘটনা। সামাজিক-সাংস্কৃতিক কোনো আগ্ৰহ তথা ক্ষেত্ৰ প্ৰস্তুত নোহোৱাকৈয়ে ছবিৰ বীজ বিদেশৰ পৰা আমদানি হৈছিল। সেই হেতুকে এই জগতখন আৰম্ভণিৰ পৰা অস্বাভাৱিকভাৱে অসমান আৰু উদভ্ৰান্ত। "There is constant conflict between two cultures-- the so-called 'modern' or 'developed' one, trying to overwhelm the so-called 'traditional' or 'underdeveloped' one, giving birth to a third, hybrid, stream which is, perhaps euphemistically, termed as 'liberal'.... But ultimately it only leads to misappropriation. From the very outset Indian Cinema has fallen a victim to the process of cultural confusion." (**Indian Cinema Colonial Contour** by Someswar Bhowmik পৃ. ১১-১২)

দেশৰ প্ৰথম ছবি, **ৰজা হৰিশ্চন্দ্ৰৰ** (১৯১৭) পৰাই এই বিভ্ৰান্তিৰ সূচনা। তেতিয়ালৈকে হলিউডৰ বাবে ৰহণীয়া অসংখ্য ছবিয়ে ভাৰতত বেচ ভাল বজাৰ এখন গঢ়ি তুলিছে। প্ৰহসন, ভেকোভাওনা, অপেৰা, ভ্ৰমণ বিৱৰণী, ৰোমাঞ্চকৰ ক্ৰীড়া কৌশল, চাৰ্কাছ, মেজিক, দৰ্শনীয় সমাৰোহ আদি। এই বজাৰখনত দাদা চাহেব ফালকেই জেগা বিচাৰি হৰিশ্চন্দ্ৰৰ লেখীয়া এটা পৌৰাণিক সমল বিচাৰি ল'লে। লগতে তেতিয়াৰ মঞ্চ নাটকৰ অভিনয় কৌশলক চলচ্চিত্ৰতো নকল কৰি বহুৱাই দিলে। কোনো আৰ্থিক বা সাংস্কৃতিক তাগিদাই তেওঁক ছবিজগতলৈ টানি অনা নাছিল, আনিছিল ছবি তোলা যন্ত্ৰটোৰ এৰাব নোৱাৰা আকৰ্ষণে। সেই হেতুকে 'ৰজা হৰিশ্চন্দ্ৰ'ৰ সফলতাৰ পাছত সমস্ত নিৰ্বাক যুগটোত এই বিভ্ৰান্তি বাহাল থাকিল। কোনেও দেশৰ মাটিৰ সাংস্কৃতিক পৰিমণ্ডলত চলচ্চিত্ৰক ব্যৱহাৰ কৰিবলৈ চেষ্টা নকৰিলে বা ভয় খালে। পৰৱৰ্ত্তী সবাক যুগতো চলচ্চিত্ৰকাৰসকলৰ মানসিকতাও একেই থাকিল। (আনকি আজিও।)

ছবি-নিৰ্মাণ, সাধাৰণ মানুহে ঢুকি নোপোৱা, এটা ব্যয়বহুল তথা-জটিল আৰু সূক্ষ্ম প্ৰযুক্তিগত কৰ্মকাণ্ড। ফলত ইতিমধ্যে অপৰিমেয় সম্পদৰে চহকী আধুনিক শিক্ষা আৰু চিন্তা-চৰ্চাৰে জীৱন-ধাৰণৰ প্ৰণালী সাঙুৰি লোৱা এচাম নিৰ্দিষ্ট লোকৰ বাবে এই মাধ্যমটো কৰায়ত্ত কৰাটো সম্ভৱ। ফালকেকে আদি কৰি বহুতো চলচ্চিত্ৰ নিৰ্মাতা এনে সচল পৰিমণ্ডলৰ পৰা বিচ্ছুৰিত হোৱা। তেওঁলোকসকলো সাংসাৰিক বা আৰ্থিক সংকটৰ উৰ্দ্ধত আছিল। বৰঞ্চ ছবিৰ সৰহখিনি ধন লগ্নী হৈছিল পৰিয়ালৰ সাঁচতীয়া পুঁজি আৰু সম্পদ, আৰু বন্ধু-বান্ধৱ, আত্মীয় স্বজনৰ বিনাচৰ্তৰ ধাৰবোৰৰ পৰা। ছবি নিৰ্মাণ আছিল তেওঁলোকৰ তেনে বহুতো খেয়ালী চখৰ অন্যতম। সময়ে দাবী নকৰাৰ পূৰ্বে আৰ্বিভাৱ হোৱা সত্ত্বেও তেওঁলোক চলচ্চিত্ৰ জগতৰ প্ৰতিনিধি নাছিল। যেনে ফালকে, বি এন চিৰকাৰ, হিমাংশু ৰায়, প্ৰমথেশ বৰুৱা, জ্যোতিপ্ৰসাদ। গতিকে তেওঁলোকৰ চলচ্চিত্ৰ কৰ্মৰ কোনো উত্তৰাধিকাৰী নাথাকিল। নথকাটোৱে কথা, তেওঁলোকৰ চিন্তা আৰু কৰ্ম আকস্মিক, ইমান ব্যক্তিগত আৰু আধুনিক আছিল যে আন কোনোৱে দাঁত

বছৰাবই নোৱাৰে। প্ৰমথেশ বৰুৱাৰ 'দেৱদাস'ৰ বাংলা আৰু হিন্দী দুয়োটা সংস্কৰণৰ নিগেটিভ আৰু প্ৰিন্ট; জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'জয়মতী'ৰ নিগেটিভ আৰু সম্পূৰ্ণ প্ৰিন্ট, 'ইন্দ্ৰমালতী'ৰ নিগেটিভ আৰু সম্পূৰ্ণ প্ৰিন্ট এনেবোৰ কাৰণতে ক'ৰবাত ঢুকাল। (আনকি 'ৰজা হৰিচন্দ্ৰ' আৰু 'আলমআৰা'ও। ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জগতৰ আদি পৰ্বৰ প্ৰিন্ট প্ৰায় নায়েই। পুৰণি অসমীয়া ছবিৰ অৱস্থাও তথৈবচ।)

মানুহৰ ব্যক্তিগত তাড়নাৰ কাৰ্যকলাপেও কেতিয়াবা ৰাজনৈতিক উদ্দেশ্য সিদ্ধি কৰে। তাতোকৈ বুনিয়াদী কথা হ'ল ছবি নিৰ্মাণ কৰাটোও এটা ৰাজনৈতিক কৰ্মকাণ্ড। বিশেষকৈ এনে এখন বাস্তৱবাদী ছবি যি অন্যান্য ছবিয়ে উৰি লোৱা হলিউডৰ অক্ষম বিৱৰ্ণ নকলী ছবিৰ বাস্তৱবাদী ধাৰণাবোৰ ভাঙি দিয়ে। এই দৃষ্টিকোণত তেতিয়াৰ চলচ্চিত্ৰ জগতৰ সমস্ত স্থিতাৱস্থাৰ বিপৰীতে 'জয়মতী' অকলে এক প্ৰত্যাহ্বান আছিল। বিষয়বস্তু বা উপস্থাপনতো হয়েই, আনকি নিৰ্মাণ পদ্ধতিতো জ্যোতিপ্ৰসাদে আশ্ৰয় লোৱা আকস্মিক উপায়বোৰ তেতিয়াৰ সময়ত আছিল যুগান্তকাৰী পদক্ষেপ, এক উল্লেখনীয় ব্যতিক্ৰম। সেই দিনবোৰত ছবি নিৰ্মিত হৈছিল ষ্টুডিঅ'ৰ চাৰিসীমাৰ ভিতৰত। শব্দহীন, নিৰ্বাক ছবি তুলিব পৰা গৈছিল য'তে ত'তে। কিন্তু শব্দৰ আৰ্বিভাৱ হোৱাত শব্দৰোধী, ব্যৱস্থাবোৰ কটকটীয়া কৰা অপৰিহাৰ্য হৈ পৰিল। ফলত ষ্টুডিঅ'ই হ'লগৈ একমাত্ৰ কৰ্মস্থলী। বৰ্হিদৃশ্য যথাসম্ভৱ বৰ্জিত হ'ল বা এৰাব নোৱাৰা দৃশ্যবোৰ ষ্টুডিঅ'ৰ নিচেই কাষতে তোলাটো দস্তুৰ হৈ পৰিল। কেমেৰাকে আদি কৰি সমস্ত দলটো ঘূৰি ফুৰাৰ সকাম নাইকিয়া হ'ল, নিৰ্বাক ছবিত যাৰ গত্যন্তৰ নাছিল। ছবিবোৰ মূলতঃ প্ৰসোনিয়াম থিয়েটাৰৰে দৃশ্য-কাব্য ৰূপ হোৱাত এই নতুন পদ্ধতি এক প্ৰকাৰ সুবিধাজনক তথা আৰামদায়ক উপায় হিচাপে চিহ্নিত হৈছিল। কিন্তু 'জয়মতী'ত জ্যোতিপ্ৰসাদে এই পদ্ধতিটোত পৰিৱৰ্তন সাধিলে বিশেষকৈ নগা পাহাৰৰ অংশখিনিত। নিজৰ ষ্টুডিঅ'ৰ ২০০ মান কিলোমিটাৰ নিলগৰ গুৱাহাটীৰ খাৰঘুলি পাহাৰত তেওঁ পাহাৰৰ দৃশ্যসমূহ ৰচনা কৰিলে। "তাতে মস্ত গছ এজোপা পৰি আছিল। সেই গছজোপাত ডালিমীৰ ভায়েক চায়েক সিহঁতক দৌৰাদৌৰি কৰালোঁ।.... উজানবজাৰৰ এঘৰত দুটা ধনেশ আছিল। এইবোৰ গোটাই ঘৰ চৰ বনাই নগা পাহাৰৰ ছুটিং কৰা হৈছিল। তাত গানৰ দৃশ্যটো আছে।... আৰু কেইটামান দৃশ্য তাত কৰি জাহাজেৰে ভোলাগুৰিৰ চিত্ৰবনলৈ আহোঁ।" (পৃ. ৭৮, জ্যোতিৰ সান্নিধ্যত) "কিছু দৃশ্য বশিষ্ঠত গৃহীত হৈছিল। সংগৃহীত তথ্যমতে পৃথু চাংমাইৰ দৃশ্যাংশ, লাই লেচাইক লৈ ধেমালি কৰা দৃশ্যৰাজি, লিগিৰা লিগিৰীৰ প্ৰেমৰ দৃশ্যবোৰ তেজপুৰৰ ওচৰৰে পুৰণি ঘৰ কিছুমানৰ বাহিৰে-ভিতৰে ধৰা হৈছিল।" (পৃ. ৭২, নিৰোদ চৌধুৰীৰ অসমীয়া বোলছবিৰ ইতিহাস) অৰ্থাৎ মানুহ-দুনুহ, যন্ত্ৰপাতি, লগুৱা-লিকচৌ লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে যাতায়াতৰ প্ৰতিকূলতাকো নেওচি লোকেশ্বনত শুটিং কৰিছিল। ভাৰতবৰ্ষৰ সবাক ছবিৰ ইতিহাসত এনে ঘটনা বিৰল। কিন্তু এয়া দেখোন চল্লিশৰ মাজভাগত ইটালীত ৰবাৰ্টো ৰজেলিনীহঁতৰ নব্য-বস্তুবাদী ছবিৰ ৰচনা পদ্ধতি, যাৰ চৰ্চা এতিয়াও চলে, অত বছৰৰ মূৰকত এতিয়াও যাৰ নব্য নব্য দিশ আবিষ্কৃত হয়! আমোদজনক কথা হ'ল, "In the Indian film world of 1952-53 virtually everything was done in a studio. The sort of thing (Satyajit Roy) had in mind seemed to many a reversion to silent film days. Studio technology, the film industry was convinced, could accomplish almost any essential effect."

হ'লেও সত্যজিৎ ৰায়ৰ পথেৰ পাঁচালীত জয়মতীৰ দৰে এসোপা গীত নাছিল, নাচতো নাছিলেই। "....সেইকালত কথাছবিৰ 'প্লেবেক' পদ্ধতিৰ চলতি নাছিল। চিত্ৰ আৰু শব্দ একেলগে শব্দগ্ৰহণৰ লেখীয়া গীত সংগীত একেলগে গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। ফিল্ম কেমেৰাৰ লেঞ্চৰ বাহিৰত ওচৰা-ওচৰিকৈ আছিল এফালে এটা পিয়ানো আনফালে পেডেল অৰ্গেন।... যথা সময়ত চিত্ৰ পৰিচালক তথা সংগীত পৰিচালক জ্যোতিপ্ৰসাদে অৰ্গেন বজোৱাত লাগিল। ডালিমীয়ে গীত জুৰিলে। গীতৰ মাজত একে জাপে গৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে পিয়ানো বজোৱাত লাগিল।" (পৃ. ৭২, নিৰোদ চৌধুৰী, ঐ) অৰ্থাৎ শব্দ-গ্ৰহণ কেৱল সাধাৰণ কথা-বতৰাতে সীমিত নাছিল। সংগীত আৰু গীতৰ শব্দও সমানে তথা অধিক দক্ষতাৰে ধৰি ৰাখিব লগীয়া হৈছিল খোদ লোকেশ্বনতে। মানুহজন জ্যোতিপ্ৰসাদ আছিল বাবেই সম্ভৱ হৈছিল এনে কল্পনাতীত কাৰ্য। তেনেহ'লে ৰবাৰ্টো ৰজেলিনী আৰু সত্যজিৎ ৰায়ৰ নব্য বস্তুবাদী চিন্তাবোৰ জ্যোতিপ্ৰসাদতকৈ পুৰণি? উল্লেখিত ডালিমীৰ গীতটো, "বতাহতে হালেজালে...." আৰু আনুসংগিক নাচটো হেনো দেশৰ অন্যতম মনোৰম নাচ-গানৰ দৃশ্য। গোটেই নাচটো এটা টেক্‌ত তোলা। ফ্ৰেমৰ সোঁমাজত ডাঙৰ গছ এডালৰ ছাঁত গদাপাণি বহি আছে, ভৰি দুখন সামান্য কোঁচখোৱা, কেমেৰাৰ সন্মুখ ভাগলৈ প্ৰসাৰিত। ডিঙিটো বাওঁফালে কাতি কৰি ডালিমীক চাই আছে। ফ্ৰেমৰ সোঁফালে তাই নাচি থাকে। নাচৰ মুদ্ৰা বা অংগী-ভংগী সামান্য যদিও দৰ্শকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিবলৈ যথেষ্ট। কেমেৰা এটা স্থানতে নিৰ্দিষ্ট হৈ থাকে গোটেই সময়খিনি। ডালিমীয়ে সেই অকণমান ঠাই টুকুৰাতে সাৱধানে নাচি ৰয়, ফ্ৰেমৰ সীমা নোচোৱাকৈ। গীতৰ কথাখিনি প্ৰায় স্পষ্ট।

জয়মতীত এনে সমস্ত বহিৰ্দৃশ্য তথা অন্তৰ্দৃশ্যৰ শব্দ-গ্ৰহণ সম্ভৱ হৈছিল অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ জগতৰ সবাতোকৈ নিন্দনীয় ভিলেন ৰূপে চিহ্নিত তিনিটা মানুহৰ বাবে— ভূপাল শংকৰ মেহতা আৰু ফৈজী ভাতৃদ্বয়। অবিশ্বাস্য হ'লেও কথাটো সঁচা। তেতিয়া ঘৰৰ ওচৰৰ চিনাকি কলিকতাত ৯টা ষ্টুডিঅ' আছিল। প্ৰায় প্ৰতিটো প্ৰতিষ্ঠানে আছিল আধুনিক শব্দ-ৰোধী আৰু বিজুলী ব্যৱস্থাৰে স্বয়ং সম্পূৰ্ণ। বাংলা ছবিৰ উপৰিও সিবোৰত হিন্দী আৰু তামিল ছবিও নিৰ্মিত হৈছিল। "In the second half of 1931, while B.N. Sircar was importing equipments and setting up the New Theatres Talkie Studio at Tollygunje, P.C. Barua was advertising himself as 'film producer with his 'electric studio', and offering 'Production Work Undertaken Interior Electiric Lighting–A Special Feature,' with Krishna Gopal as photographer and D.K. Bose as Director, and inviting contacts at 'Barua Film Production, 14, Ballygunje Circular Road, Calcutta." (পৃ. ১২, **Indian Film**, EB & KS) আকৌ "Prabhat's huge studio at Poona is the best of all the studios... Amongst the Sound Recording Machines Audio Camex is the most popular, there being about 25 machines in use. Next comes Fidelytone, which numbers 20 machines in operation......Tanar sound system, on which India's first talke was recorded, is not in use now though 2 machines are lying idle in two studio's" (page 23, **Indian Cinema** : Contemporary Perceptions from the Thirties, Edited by Samik Bondyopadhay) তদুপৰি, "The sound engineers are giving the best of results with the machinary that India can afford." (Page 27, do)

ইমানবোৰ সুবিধা থাওকতে থাকোঁতেও জ্যোতিপ্ৰসাদে লাহোৰৰ মানুহ কেইটাক লৈছিল।

ইয়াৰ কাৰণ দুটা। এই আটাইবোৰ যন্ত্রপাতি ষ্টুডিঅ' ভিত্তিক আছিল। বৰ্হিদৃশ্যত, তাকো বনে জংঘলে সোমাই, কাম কৰা অভিজ্ঞতা কাৰো নাছিল। দ্বিতীয়তে কাৰিগৰসকল আছিল, "The average Indian picturegoer wants stunts, and magic and thrills in a picture"(page 21, do) ত বিশ্বাসী, 'জয়মতী'ৰ দৰে সাংস্কৃতিক বস্তু যাৰ বাবে দুঃস্বপ্ন। কিন্তু জ্যোতিপ্রসাদক লাগে তেওঁৰ লেখীয়াকৈ ধ্যান কৰা ব্যক্তি। গতিকে ন শিকাৰু যদিও মেহতা আৰু ফৈজী ভাতৃদ্বয়ক তেওঁ বন্দবস্ত কৰিছিল। "জ্যোতিপ্রসাদৰ অসাধাৰণ শিল্পী সুলভ মনটোৱে কোনো প্রতিকূল অৱস্থাৰ কথা ভাবিব নোখোজে, সদায় অপটিমিষ্ট, অভাৱ অপটিমিষ্ট।... যন্ত্রী দুজনৰ.... অভিজ্ঞতাৰ সম্পৰ্কে জানিবলৈ মই কেইটামান প্রশ্ন কৰিছিলো। সম্ভৱ জ্যোতিয়ে এই প্রশ্ন বিলাক বৰ ভাল নেপাইছিল বুলি মোৰ অনুমান হৈছিল। তেওঁলোকক বিদায় দিয়াৰ পিছত জ্যোতিয়ে তেওঁলোকৰ ওপৰত মোৰ মতামত বিচৰাত ক'বলৈহে পালোঁ যে শিল্পী দুজনৰ অভিজ্ঞতা কম যেন লাগিল, ঘপৰাই জ্যোতিয়ে ক'লে— "নহয় ককাইদেউ তেওঁলোক ভাল আৰু অসমলৈ গৈ চিত্রগ্রহণ কৰিবলৈ ইচ্ছুক লোক পাবলৈ টান হ'ব।" তেওঁলোকৰ পদ্ধতিটোৰ নাম আছিল 'ফৈজী চাউণ্ড চিষ্টেম'। ই জেনেৰেটৰৰ বাদেও গাড়ীৰ বেটাৰীৰ বিদ্যুতৰ সহায়তো চলিছিল। এই ওপৰঞ্চি সুবিধাৰ বাবে জ্যোতিপ্রসাদে তেওঁলোকক নিযুক্তি দিছিল, তেতিয়াৰ বিশাল গধুৰ জেনেৰেটৰৰ ঠাইত বৰ্হিদৃশ্যবোৰত গাড়ীৰ বিকল্প ব্যৱস্থাৰ সহায় ল'বলৈ। কিন্তু "চুটিং চাই মই সন্তুষ্ট হ'ব পৰা নাছিলোঁ। জ্যোতিয়ে কাৰণ দেখুৱালে, জেনেৰেটৰটোহে অলপ ডিফেক্টিভ। এনেয়ে কাম ভাল হৈছে বুলি নিজে নিজে সন্তুষ্ট হৈ থাকিল। জ্যোতিৰ এই সন্তুষ্টিয়ে ভয়াবহ বিপদ হৈ দেখা দিলে...।" (পৃ. ১১৯, জ্যোতিৰ সান্নিধ্যত)

চলচ্চিত্র একান্তভাৱে পৰিচালকৰ মাধ্যম বুলি কোৱা হয়। অৰ্থাৎ পৰিচালকে সৰ্বেসৰ্বা। জ্যোতিপ্রসাদৰ ক্ষেত্রত ই শতকৰা এশ ভাগেই প্রযোজ্য। 'জয়মতী'ৰ প্রায় আটাইবোৰ কাম এই এজন মানুহে অকলে চম্ভালিছিল। গতিকে মেহতা আৰু ফৈজী-ভাতৃদ্বয়ৰো দায়িত্ব তেওঁৰ। শব্দ গ্রহণত যদি কিবা বিচ্যুতি ঘটিছিল সেই দোষ মানুহ কেইজনৰ নহয়, তেওঁলোক জ্যোতিপ্রসাদৰ ভাৰাতীয়াহে আছিল। "যিটো হ'ল সেয়া প্রথমখন অসমীয়া ছবিৰ কৰুণ অধ্যায়। অভাৱনীয়ভাৱে সেয়ে ঘটিল যিটো ছবিৰ স্রষ্টা জ্যোতিপ্রসাদে সপোনতো এবাৰলৈও ভবা নাছিল। ঠিক যেন, শ্বেইক্সপীয়েৰৰ চীজাৰে কোৱাৰ দৰে 'ইউ টু ব্রুটাচ?' পৰম বিশ্বাস আৰু আস্থাৰ ফৈজী চাহাবলৈ জ্যোতিপ্রসাদেও হয়তো একেধৰণে কৈ উঠিছিল অস্ফুট সুৰত। অতি বেদনাত। 'ইউ টু ফৈজী?' (পৃ. ৮৫, নিৰোদ চৌধুৰী।) অসমত জয়মতীৰ বিফলতাৰ বিষয়ে এনে মনেসজা কথা কোৱা লোকৰ অভাৱ নাই। তুলনাত জ্যোতিপ্রসাদ আছিল পেছাদাৰ। সেয়ে তেনে কোনো বিষোদগাৰ ক'তো কৰা নাছিল। মাত্র "ছবিখন শব্দ যোজনাৰ ক্রটী হ'ল— ফটোগ্রাফীতো মাজে মাজে খুঁত থাকিল" বুলি উল্লেখ কৰিছে। অৰ্থাৎ দোষখিনি তেওঁ মূৰ পাতি লৈছিল। ভিতৰি তেওঁ ফৈজীহঁতৰ ওপৰত কষ্ট হৈছিল আৰু ক্ষতিপূৰণ বিচাৰি উকীলৰ ন'টিছ দিয়াইছিল সেই তথ্য আছে। 'জয়মতী'ৰ আগেয়ে হেনো তেওঁলোকে আৰু দুখন ছবি নষ্ট কৰিছে। পিছে জ্যোতিপ্রসাদৰ ন'টিছখন পাইলৈ কি হ'ল জনা নাযায়।

কেইবছৰমানৰ আগেয়ে কৌতূহলবশতঃ পাকিস্তানৰ ৰাষ্ট্রীয় চলচ্চিত্র বিকাশ নিগমৰ পৰা এই কাৰিগৰকেইজনৰ কথা জানিব খোজাত ফৈজী ভাতৃদ্বয়ৰ কিছু সম্ভেদ পাইছিলো। লাহোৰৰ

মেয়ো ৰ'ডত অৱস্থিত কেপিটেল চিনেট'ন কোম্পানীৰ পহিলা প্ৰযোজনাত ১৯৩৪ চনত নিৰ্মিত আৰু ১৯৩৫ত মুক্তিপ্ৰাপ্ত কাহিনী চিত্ৰ, 'কেপ্টেইন বাৰিন্দৰ (ৰেইদাৰ্ছ অব দি ৰেইল ৰ'ড)'ত ফৈজী চাউণ্ড চিষ্টেমৰ সহায়ত শব্দ-গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। ছবিখন আছিল দুঃসাহস, প্ৰেম, উৎকণ্ঠা, আবেগ আৰু সংগীতৰ খেলা। ফৈজী ভাতৃদ্বয় সঁচা ভায়েক-ককায়েক আছিল। তেওঁলোকৰ প্ৰতিষ্ঠানটোও আছিল সেই মেয়ো ৰ'ডতে। এইখনেই আছিল তেওঁলোকৰ তত্ত্বাবধানৰ একমাত্ৰ ছবি। ১৯৩৬ চনৰ পাছত প্ৰতিষ্ঠানটো বন্ধ হৈ যায়। দুয়ো ইলেকট্ৰিকেল ইঞ্জিনিয়াৰ আছিল আৰু পাছলৈ তেওঁলোক সেই বৃত্তি গ্ৰহণ কৰে। নিগমৰ অধ্যক্ষই আমালৈ কোনোবা কিতাপত প্ৰকাশ পোৱা ফটো এখনৰ জেৰক্স কপি এটাও পঠিয়াইছিল। লগতে গাঁঠি দিয়া উৰ্দু কাগজৰ বিজ্ঞাপন এটাত 'কেপ্টেন বাৰিন্দৰ' ঃ "য়্যহ ফৈজী চাউণ্ড চিষ্টেম মে ৰেকৰ্ড কী গয়ী" বুলি উল্লেখ কৰা আছে।

[৬]

ভূপেন হাজৰিকাৰ ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু জয়মতী (১৯৭৫ নে ১৯৭৬?) ত সন্নিবিষ্ট, জয়মতীৰ অৱশিষ্ট অংশ-বিশেষৰ দৈৰ্ঘ্য প্ৰায় ৭০ মিনিট। মূল ছবিখন প্ৰকৃততে কিমান সময়ৰ আছিল জনা নাযায় যদিও লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাই "দুই ঘণ্টা আহোম ৰাজ্যত সোমাই থকা যেন লাগিছিল" কৰা উক্তিৰ পৰা কমেও দুঘণ্টা হ'ব বুলি ধাৰণা। হাজৰিকাৰ জয়মতীৰ এঘণ্টামানৰ পাছত মৃত্যু হয়। কিন্তু ইয়াৰ পাছৰ সময়খিনিত পুনৰ জীৱন্ত হৈ উঠে আৰু তেওঁক কেন্দ্ৰ কৰি বহুকেইটা দৃশ্যৰ পুনৰাবৃত্তি ঘটে। ৭০ মিনিটৰ এই অংশ-বিশেষত প্ৰায় ২৪৪ টা শ্বট্ আছে (প্ৰথম অংশত ২০৬ আৰু দ্বিতীয়ত ৩৭। সংখ্যাবোৰ সামান্য ইফাল সিফাল হ'ব, কিছুমান শ্বট্ তেনেই সৰু, সাধাৰণ ভি. চি. আৰত তৰ্কিবই নোৱাৰি)। পিছে চাউণ্ড ট্ৰেকটো গণ্ডগোলীয়া। ১৯৪৯ত ছবিখনৰ দ্বিতীয় সংস্কৰণত জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজে ট্ৰেকটো নতুনকৈ সজাইছিল। কিন্তু ভূপেন হাজৰিকাই ওপৰোক্ত অংশ-বিশেষৰ ট্ৰেকটোও নষ্ট কৰি পেলালে। তেওঁ ঠায়ে ঠায়ে চলমান চিত্ৰক ফ্ৰীজ কৰি অভিনেতা অভিনেত্ৰীসকলৰ নাম ধাম, বংশ পৰিচয়, কোনে কি চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিছে, লগতে জাপী নাচটোৰ কি দৃষ্টিভংগীত জ্যোতিপ্ৰসাদে সুমুৱালে, কোন লিগিৰাই কোন লিগিৰীক গোপন অভিসাৰৰ ইংগিত দিলে ইত্যাদি এশ এবুৰি তথ্য নিজৰ কণ্ঠৰে দৰ্শকক জনালে। আঙুলিৰে চকুত হেঁচা দি দৰ্শকক বুজাই দিয়াৰ নিচিনা। ফলত 'জয়মতী'ক চোৱাৰ মজাটো হেৰাই যায়। হাজৰিকাই দ্বিতীয় সংস্কৰণৰ অৱশিষ্ট ৰীল কেইটাৰ পৰা ডুপ্লিকেট নিগেটিভ কৰি তেওঁৰ ছবিত সন্নিবিষ্ট কৰিছে। মূল ৰীলকেইটা ক'ৰবাত সংৰক্ষিত হৈ আছে নিশ্চয়।

নান্দনিক দৃষ্টিকোণত ছবিখনৰ বিশেষতা হ'ল অভিনয় আৰু শ্বট্ কম্পজিশ্বন। অভিনয়ত প্ৰধান চৰিত্ৰকেইটা প্ৰায় একেটা সুৰত বন্ধা। গদাপাণি, ল'ৰা ৰজা, লালুকসোলা, বৰগোঁহাই, জয়মতী, ৰাজমাও, সেউতী, ডালিমী। সাধাৰণ মানুহৰ সাধাৰণ আচৰণৰ দৰে তেওঁলোক হাব ভাব, অংগী-ভংগী, কথা বতৰা তথাপি জয়মতী সবাতোকৈ সুকীয়া। গদাপাণিক পলাই যাবলৈ কাকুতি কৰা দৃশ্যটোত তেওঁ সামান্য উত্তেজিত হৈ উঠিছিল। কিন্তু পৰৱৰ্তী ঘটনাৱলীত— স্বৰ্গদেউৰ চমনত ৰাজসভালৈ ওলাই অহা, পাৰিষদৰ সম্মুখত নিৰ্বাক হৈ ৰোৱা, জেৰেঙা

পথাৰৰ দৈহিক শাস্তিক কেট্ কুট নকৰাকৈ সহি যোৱা, পৰিণতিত মৃত্যু বৰণ কৰা আদি ঠাইবোৰত মৰ্মস্পৰ্শী অভিনয় কৰিছে। প্ৰকৃতাৰ্থত চলচ্চিত্ৰত নাটকৰ দৰে অভিনেতা নালাগে। ইয়াত অভিনেতাৰ স্থান নাই, আছে প্ৰতিকৃতিৰ। চলচ্চিত্ৰীয় অভিনেতাই চৰিত্ৰৰ প্ৰতিকৃতি নিৰ্মাণৰ জৰিয়তে দৰ্শকক আচ্ছন্ন কৰি তোলে। দৰ্শকৰ আবেগক জোকাৰি দিব পাৰিলে অভিনয় সফল বুলি প্ৰমাণিত হয়। জয়মতী চৰিত্ৰটোত সেই সংযোগ স্থাপন হৈছে। তেনেদৰে সেউতী, ৰাজমাও আৰু লালুকসোলায়ো দৰ্শকক প্ৰত্যয় নিয়াইছে। গদাপাণিক মাত্ৰ এটা দৃশ্যত জয়মতীৰ সৈতে দেখা যায়, বাদ বাকীখিনি ডালিমীৰ লগত। কিন্তু দুয়োটা ভাগতে নাৰী চৰিত্ৰ দুটাই প্ৰাধান্য বিস্তাৰ কৰাত গদাপাণি অনুজ্জ্বল হৈ ৰ'ল। জয়মতীৰ তুলনাত তেওঁ উজুটি খোৱাৰে কথা কিয়নো ভয়াবহ সন্ত্ৰাসৰ সেই মুহূৰ্তবোৰত গদাপাণি এক পৰাজিত পুৰুষ। পাছৰ গৰাকীৰ লগত বৈসাদৃশ্যৰ কাৰণটো হ'ল ডালিমী চৰিত্ৰটো বেছি সজীৱ। গণ্ডগোলটো গদাপাণিৰ নহয়, পৰিচালকৰ। গদাপাণি যিমান স্থিৰ-অভিজ্ঞ-গাম্ভীৰ্য পুৰুষ, ডালিমী পাহাৰত ডাঙৰ হোৱা কোমল বয়সীয়া চঞ্চলা আত্মা যি সাধাৰণ কথা কিছুমানো নাজানে, 'এই জুৰিটো ক'লৈ যায়'। নগা লোকৰ ছদ্মবেশ ধাৰণ কৰিলেও ৰাজকীয় আভিজাত্যখিনি গদাপাণিয়ে ঢাকি ৰাখিব পৰা নাই। ফলত অভিনয়ৰ মানৰ তৰ্জু তল-ওপৰ হৈছে।

ভৈয়ামত এনে তল-ওপৰ বেছিকৈ ঘটাইছে গাঁঠি হাজৰিকাই। ছবিৰ মতে তেতিয়া গাঁঠি হাজৰিকাই হ'লগৈ সবাতোকৈ শক্তিশালী ব্যক্তি যাৰ ভয়ত বাঘে ছাগে একেটা ঘাটত পানী খায়। স্বৰ্গদেউৰ সন্মতিত লালুকসোলাৰ নিৰ্দেশত গাঁঠিয়ে নিৰ্বিবাদে দেশ চলাই থকাৰ নিচিনা। কিন্তু ছবিত সেই ৰূপ অংকিত হোৱা নাই, আজিৰ ছবিৰ সাধাৰণ খল-নায়কৰ দৰে তেওঁৰ প্ৰতিকৃতি। বিশেষকৈ জয়মতীৰ উপস্থিতিত এই তাৰতম্য অধিককৈ দৃষ্টিগোচৰ হয়। নিজকে অতি হিংস্ৰ প্ৰাণী হিচাপে প্ৰতিষ্ঠা কৰিবলৈ গৈ তেওঁ স্থূল হৈ পৰিছে। এনে অভিনয় জয়মতীৰ মনত ত্ৰাসৰ সৃষ্টি কৰাবলৈ প্ৰয়োজন বুলি ধৰিলেও কোঁৱৰ এজনৰ শোৱনি কোঠাত সিন্ধি খান্দি সোমাই গাঁঠিয়ে অতি সন্তৰ্পণে চকুত ছুৰি এখন হানি দিয়াৰ ধৰণ-কৰণখিনি বিশ্বাসযোগ্য নহয়। কিন্তু এই অভিনয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'বঙালী আৰু হিন্দুস্থানী' ছবিৰ অস্বাভাৱিক অভিনয়ৰ বিষয়ে কৰা উক্তিক আওপাকে শলাগ জনাইছে। গাঁঠিৰ চাওদাং গুপ্তচৰৰ দলটোৰ আচৰণো তথৈবচ। সকলো কোঁৱৰ, লিগিৰা, লিগিৰী, চাংমাই ইত্যাদি সৰু সুৰা আটাইবোৰৰ মাজত একেটা বেমাৰে সোঁচৰিছে। (গাঁঠিৰূপী অভিনেতা ফণী শৰ্মাৰ এইটোৱে টাইপ যেন লাগে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'ইন্দ্ৰমালতীত' (১৯৩৯) তো নায়কৰ বন্ধুৰ ভূমিকাতো তেনে একে অভিনয়ে কৰিছে।) তুলনাত ল'ৰা ৰজা, লালুকসোলা, অন্যান্য পাৰিষদ, ৰাজমাও আৰু সেউতী, পৰিচালকৰ অভিনয়ৰ ধাৰণাৰ প্ৰতি শ্ৰদ্ধাশীল। কিন্তু সেউতীয়ে তৰোৱাল লৈ দুজন প্ৰহৰীৰ অকলে যুঁজ কৰা ঘটনাটোত ছন্দপতন ঘটিছে। মাত্ৰ সোঁ হাতেৰে এটা স্থানতে তেওঁ বৈ তৰোৱাল ঘূৰাই থাকে। বাওঁহাতখন এনেয়ে ওলমি ৰয়। অভিনয়ৰ স্তৰৰ এনেবোৰ তাৰতম্য থাকিলেও সামগ্ৰিক দৃষ্টিত ভাল অভিনয়খিনিয়ে দৰ্শকক নিবিষ্ট কৰি ৰাখে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে দৃশ্য ৰচনাত অধিক নজৰ দিয়া বুলি লিখিছে— "....আৰু এটা অসমীয়া ৰাইজে মনযোগ দিবলগীয়া কথা হৈছে... দৃশ্যসজ্জা।" ইয়াৰ বাবে তেওঁ হেনো কেইবাজনো বুৰঞ্জীবিদ, সাহিত্যিক প্ৰত্নতাত্ত্বিকৰ লগত আলোচনা কৰি, নানা পুথি-পাঁজি চাই, কিম্বদন্তী

আৰু বিদেশী ভ্ৰমণকাৰীৰ সমল আদিৰ পৰা আভাস লৈছিল। ছবিৰ দৃশ্যসজ্জাই প্ৰত্নতাত্ত্বিক বা স্থাপত্যৰ অধ্যয়নত কিবা উদ্দেশ্য সাধিলেও নান্দনিক দিশত সিবোৰ হৈ পৰিছে গধুৰ। ৰাজসভালৈ পঠিওৱাৰ প্ৰাৰম্ভত সখীসকলে জয়মতীক সজাই দিওঁতে ৰচিত দৃশ্যটোৰ পশ্চাদভূমিৰ দেৱালখনে চাত্ মাৰি ধৰে। ফলত বগা সাজৰ চৰিত্ৰকেইটা হেৰাই যোৱাৰ নিচিনা। একে দেখনিয়াৰ সাজসজ্জা গদাপাণি, লালুকসোলা আৰু ৰাজমাওৰ ঘৰ, ৰাজসভা, সভাৰ অন্দৰ মহলত তথা কোঁৱৰ এজনৰ ঘৰতো দেখা যায়। ৰাজসভাখন ৰজাৰ সভা বুলি এই অলংকাৰ হয়তো শুৱায়। কিন্তু ঘৰৰ বাহিৰৰ দেৱালবোৰ বাঁহৰ সাধাৰণ চঁছালিৰ। জয়মতী আৰু গদাপাণিৰ কথা-বতৰাৰ উমান ল'বলৈ চৰ এটাক দেখুৱাওঁতে এনে এখন দেৱাল এখন পৰিলক্ষিত হয়। অন্য এঠাইত গাঁঠিয়ে সিন্ধি খান্দি এজন কোঁৱৰৰ কোঠালীত সোমাওঁতে কেমেৰাৰ চকুত দেৱালৰ বাহিৰ ফালটো ওলাইছিল। তদুপৰি কোঁৱৰৰ সেই দেখনিয়াৰ কোঠাটোৰ মজিয়াখন আছিল মাটিৰ, গাঁঠিৰ দলটোৱে অনায়াসে খান্দিব পৰা বিধৰ। গতিকে ৰজাঘৰীয়া দৃশ্যবোৰৰ সজ্জাসমূহৰ মাজত সমন্বয় স্থাপন নহ'ল। তদুপৰি সমন্বয় নঘটিল সজ্জাৰ আচবাবপাতি আৰু চৰিত্ৰবোৰৰ মাজত। বঁটা-শৰাই-জাপি জাতীয় বস্তু কেইপদমান কিছুমান চৰিত্ৰই ব্যৱহাৰ কৰিলেও বাকী বস্তুবোৰ 'বস্তু' হৈয়ে ৰ'ল। জ্যোতিপ্ৰসাদে 'অসমীয়া ৰজাদিনীয়া (বাঁহ-কাঠ স্থাপত্যৰ) ঘৰবাৰী আৰু তাৰ ভিতৰৰ সাজসজা কেনেকুৱা আছিল তাৰ সঠিক ছবি'... (বিচাৰি)... 'বাঁহ-কাঠ স্থাপত্যৰ পিতলৰ, ৰূপৰ কামি খুওৱা বেৰ, হেঙুল-হাইতাল বোলোৱা কৰা-মাৰলী ইত্যাদি'ৰ কিছু আভাস পোৱা বুলি কৈছে। ক'লা-বগাৰ ছবিখনৰ পুৰণি প্ৰিণ্টটোৰ ততোধিক বিৱৰ্ণ চিত্ৰকল্পৰ পৰা কথাবোৰ ঠাৱৰ কৰা মস্কিল। কিন্তু এইটো বোধহয় স্পষ্ট যে জ্যোতিপ্ৰসাদ প্ৰসেনিয়াম থিয়েটাৰৰ দৃশ্যসজ্জাৰ চিৰাচৰিত চিন্তাবোৰৰ পৰা ওলাই আহিব পৰা নাছিল। ত্ৰিশৰ দশকৰ অন্যান্য ছবি আছিল "....homage to the legacy of vernacular proscenium theatre....". কিন্তু নগা পাহাৰত ডালিমীহঁতৰ ঘৰটোৰ দৃশ্যসজ্জা অকৃত্ৰিম।

চিত্ৰকল্প ৰচনাৰ ক্ষেত্ৰত অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মৌলিক চিন্তাৰ কিছু উমান পোৱা যায়। ৰাজসভাৰ কৃষ্ণ অসুৰৰ নাট্যাভিনয় আৰু জাপী নৃত্যই বহুলতা আৰোপ কৰিলেও, সভাৰ কাম-কাজৰ বৰ্ণনাখিনি স্বাভাৱিক আৰু সৰল। তেনেদৰে ৰাজমাও-বৰগোহাঁই, জয়মতী গদাপাণিৰ কথোপকথন, জয়মতীৰ শাস্তি দিবলৈ নিয়া আদি চিত্ৰকল্প ৰচনাও প্ৰশংসনীয়। সেউতীক ল'ৰাৰজাৰ ষড়যন্ত্ৰ জনাবলৈ ঘোঁৰা চেকুৰাই অহা দূতজন, লালুকসোলাই গাঁঠি হাজৰিকাৰ পৰা জয়মতীৰ শেহতীয়া অৱস্থান বিচাৰি অহা সংবাদ, জয়মতীয়ে মতা মানুহৰ সাজ পিন্ধা, আদি দৃশ্যবোৰ নিৰ্মাণেও কৃতিত্বৰ দাবী কৰে। ডালিমীয়ে মাছ ধৰা, অকলে বহি থকা, গদাপাণিক বিচাৰি ফুৰা, শেষবাৰৰ বাবে বিদায় দিয়াবোৰো মন কৰিবলগীয়া। কিন্তু জেৰেঙাৰ ভয়াবহতা সেই দৃশ্যৰাজিত ফুটি নুঠিল যি জেৰেঙাৰ ভয়ত তেতিয়াৰ সামন্ত প্ৰজা কম্পমান হৈ থাকে। একেবাৰে শেষৰ 'লুইতৰে পানী যাবি অ বৈ'ৰ চিত্ৰকল্পত মুঠ ২১ টা শ্বট্ আছে। নদী এখন বিভিন্ন দৃষ্টিৰ পৰা এই দৃশ্যটোত সন্নিৱিষ্ট হৈছে। পিছে গীতৰ কথা আৰু সুৰ ইমান শুৱলা— যে নদীৰ চিত্ৰকল্পবোৰ গৌণ হৈ পৰিছে। হ'লেও ই 'জয়মতী'ৰ সবাতোকৈ স্মৰণীয় দৃশ্য।□

টোকা

(১) Censored films only Ref. Encyclopaedia of Indian Cinema by Ashish Rajadhyaksha and Paul Willemen, Oxford, August, 1998.

(২) ফণী শৰ্ম্মা , "ফিল্ম ষ্টাৰ! ", জ্যোতিৰ সান্নিধ্যত, পৃষ্ঠা ৯৮। তদুপৰি একেখন কিতাপৰ ৮০ পৃষ্ঠাত, " জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত" প্ৰবন্ধত পৰশুৰাম (ফুনু) বৰুৱাৰ ভাষাত, " সেই সময়য়ত শ্বিলং আৰু গুৱাহাটীৰ বাদে অসমৰ আন ঠাইত ছবিঘৰ নাছিল।" তুলনাত ভাৰতীয় চলচ্চিত্ৰ জগতৰ তেতিয়াৰ দুৰ্জয় প্ৰযোজক, কলিকতাৰ জামসেট্জী ফ্ৰামজী মদনে (চমুকৈ জে জে মদন বুলি বিখ্যাত) ১৯৩১ চনত ১২৬ টা ছবিঘৰ নিজৰ কব্জাত ৰাখিছিল (পৃষ্ঠা ৬৫, "ইণ্ডিয়ান ফিল্ম")।

(৩) তীৰ্থনাথ বৰুৱাৰ আলোকপাত, "২০০১ৰ লোকপিয়ল আৰু গুৱাহাটীৰ জনসংখ্যা", পৃষ্ঠা ৮, পূৰ্বাচল, 'আমাৰ অসম'ৰ দেওবৰীয়া আলোচনী ২১-৪-২০০২। ১৯৩১-৪১ ৰ তুলনাত ২০০১ ত গুৱাহাটীৰ মুঠ মাটিকালি ২১৬.৭৯ বৰ্গ কিঃ মিঃ, জনসংখ্যা ৮,০৮,৩২১।

(৪) 'অসমৰ ফিল্ম শিল্প,' পৃষ্ঠা ৪৭৬, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী, অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৮১। তাৰ পাছৰ দুটা শাৰী হ'ল, "সেই কাৰণে অসমত Sound Studio পতা কাৰবাৰ হিচাপে ভাবিবই নোৱাৰি। যি দেশত দৈনিক খবৰ কাগজ এখন ভালকৈ নচলে সেই দেশত সেই দেশৰ ভাষাৰে ফিল্ম কৰা Studio চলা এতিয়াই অসম্ভৱ ।"

(৫) 'অসমৰ ফিল্ম শিল্প গঢ়াত অসমীয়া দৰ্শকৰ দায়িত্ব', ৰচনাৱলী, পৃষ্ঠা ৪৭২। তেওঁ লিখিছে, " বঙ্গদেশৰ নিউ থিয়েটাৰ্ছ আৰু পুনাৰ সভাত, বম্বেৰ বম্বে টকীজ- এই হৈছে ভাৰতৰ ভিতৰত প্ৰধান আৰু উন্নত প্ৰণালীৰে ফিল্ম কৰা অনুষ্ঠান।... এইবোৰ অনুষ্ঠানৰ ফটোগ্ৰাফী, লাইটিং, মেকআপ ইত্যাদি দেখি এতিয়াও বহু সময়ত অতি উন্নত ধৰণৰ ইউৰোপীয় আৰু ভাৰতীয় ফিল্ম চাওঁতাসকলো নহঁহাকৈ নাথাকে।"

(৬) পৰশুৰাম (ফুনু) বৰুৱাৰ, 'জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত,' পৃষ্ঠা ৭৭, জ্যোতিৰ সান্নিধ্যত, সংকলন, সম্পাদনা ঃ বাবুল দাস, জ্যোতি প্ৰকাশন, গুৱাহাটী।

(৭) জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা, হিমাংশু ৰায় আৰু প্ৰমথেশ বৰুৱাৰ শিল্পী জীৱনৰ সংগ্ৰাম, তেওঁলোকৰ মিলবোৰ অন্যত্ৰ লিখাৰ বিষয়। আশ্চৰ্যজনকভাৱে তেওঁলোকৰ প্ৰত্যেকে ৪৮ বছৰকৈ জীয়াই আছিল।

(৮) "জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পঢ়াৰ টেবুলত মাৰ্লিন ডিয়েট্ৰিখৰ ফটো এখন সদা শোভা পাইছিল" বিবেকানন্দ আগৰৱালাৰ সৈতে এই লেখকৰ ব্যক্তিগত সাক্ষাৎকাৰ— ১৯৯০ত, তেজপুৰত।

(৯) ভূমিকা, জ্যোঃ ৰঃ, পৃষ্ঠা (.০১)। পিছে কি 'প্ৰশিক্ষণ' লৈছিল সেই তথ্যৰ অভাব। ইউ এফ এ কোনো চলচ্চিত্ৰ বিদ্যালয় নাছিল আৰু হিমাংশু ৰায়হঁতৰ আন্তঃৰাষ্ট্ৰীয় প্ৰযোজনাৰ বিশাল কৰ্মকাণ্ডত জ্যোতিপ্ৰসাদে ঠাই পাইছিল বুলি মনে নধৰে। হৃদয় আৰু বিবেকানন্দ আগৰৱালাৰ ব্যক্তিগত সাক্ষাৎকাৰতো একো নতুন কথা জানিব পৰা নগ'ল। কথাখিনিৰ বাবে দেবীকা ৰাণীক বাঙ্গালোৰত দুটা বিভিন্ন সময়ত লগ ধৰিবলৈ বিচাৰিছিলো। কিন্তু তেখেতে দূৰতে বিদূৰ কৰি দিছিল। ১৯৯৮ ত দেবীকা ৰাণী ঢুকাল। নিৰঞ্জন পালৰ যি ৰচনা আমি চাবলৈ পাইছো সিবোৰ ভিন্ন বিষয়ৰ।

(১০) হিমাংশু ৰায়ৰ কলা-কুশলীসকল আছিল ইউৰোপীয়। পৰিচালক সেই দীৰ্ঘদিনীয়া সংগী ফ্ৰান্‌জ অষ্টেন, লগতে চিত্ৰ গ্ৰহণকাৰী আৰু মঞ্চ সজ্জাকৰ ইউৰোপীয় দৰ্শকৰ মানসিকতাক আৰ্কষিত কৰিবলৈ একে ধ্যান-ধাৰণাৰ কলা-কুশলীৰ প্ৰয়োজন। জ্যোতিপ্ৰসাদে কিন্তু বম্বে টকীজৰ "ফিল্ম

এতিয়াও ইউৰোপ-আমেৰিকাৰ ফিল্মৰ স'তে ৰিজাব নোৱাৰি বুলি কৈছে" ('অসমৰ ফিল্ম শিল্প,' পৃষ্ঠা ৪৭৩, ১৯৩৯/৪০ মানত লেখা)। কিন্তু তেওঁ কেইবা ঠাইতো ভাল আমেৰিকান আৰু ইউৰোপীয় ছবিৰ কথা শ্ৰদ্ধাৰে সোঁৱৰিছে।

(১১) Henri Langlois, "German Cinema : Its Origin and its masters of the 20s," page 421, "Cimema , A critical Dictionery, vol. one, the Viking Press, New York, 1980

(১২) Vijaya Mulay, "Visions of India : As others see us", page 153, Brochure of 30th International Film Festival of India, 1999, Directorate of Film Festivals, Ministry of I & B, SOI (বন্ধনী দুটা আমাৰ)।

(১৩) ছবি কেইখনৰ প্ৰিন্ট পুনাৰ নেশ্বনেল ফিল্ম আৰ্কাইভ আছে। আমাৰ চোৱাৰ সুযোগ ঘটা নাই। পিছে বিশ্বৰ খ্যাতনামা চলচ্চিত্ৰ সমালোচক তথা বুৰঞ্জীবিদ, পল ৰ'থাৰ মতে ছবিকেইখন "Singularly uninteresting" (Paul Rotha & Richard Griffith, "The Films Till Now", page 325 , London Vision Press and Mayflower Publishing company, 1960)। প্ৰসংগতে হিমাংশুইঁতৰ দীৰ্ঘ দিনৰ সংগী তথা ছবিকেইখনৰ কাহিনী ৰচয়িতা নিৰঞ্জন পালৰ উক্তি প্ৰণিধানযোগ্য, "No foreigner, even if he be a genius, can correctly interpret the intricacies and the subtleties of our culture.... I have no hesitation in declaring that they are incapable of producing Indian Films (Niranjan Pal, "India and the Film Industry II", Indian Cinema : Contemporary Perception from the Thirties , Ed : Samix Bandopadhayay, Celluloid chapter, Jamshedpur , India 1993.) । পালৰ এই বিষোদ্গাৰ আছিল পৰিচালক ফ্ৰনজ্ অষ্টেনৰ প্ৰতি।

(১৪) নিৰোদ চৌধুৰী, পৃষ্ঠা ৩৯। ইয়াৰ আগৰ কথাখিনি হ'ল, "....যিটো সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে 'জয়মতী' কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত লয় তেতিয়া তেওঁৰ নিজৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকখন আছিলেই। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে সেইটো বিচৰা নাছিল।"

(১৫) অমৃতাংশু শইকীয়া, "অসমীয়া চলচ্চিত্ৰ আৰম্ভণি আৰু তাৰ পিছত", অধিনায়ক, প্ৰথম বছৰ, দ্বাদশ সংখ্যা, জানুৱাৰী ১৯৯০, পৃষ্ঠা ৩৯।

(১৬) উদাহৰণ স্বৰূপে, Altaf Mazid, " Sixty years of Cinema from Assam - Close up of Socio-Political Image," Deep Focus, Vol VI, 2 & 3, 1996, page 53 আৰু "Cinema of Compulsion, Comfusion and Charity - views on the affairs of film-making in North East Region", paper presented in a seminar organised by the India International Centre, Delhi on 19.4.97, unpublished page 3.

(১৭) পৰশুৰাম (ফুনু) বৰুৱাৰ উক্তি , নিৰোদ চৌধুৰী, অসমীয়া বোলছবিৰ ইতিহাস, বাণী মন্দিৰ, ডিব্ৰুগড়, ১৯৮৫

(১৮) বিশেষ শেষলৈকে , With about 75 to 80 percent of the Indian market still being controlled by the distributors of foreign film." Page 34, "Indian Cinema Colonial contours" by Someswar Bhowmik.

(১৯) বিশেষকৈ দ্ৰষ্টব্য, জয়মতী ঐতিহাসিক চৰিত্ৰ হয়নে নহয় সেই বিষয়ে লক্ষ্মীনাথ তামুলীৰ প্ৰবন্ধ।

(২০) প্ৰসঙ্গতে উল্লেখযোগ্য যে, " the leadership of Indian Film Industry in the 1930's and the 1940's remained in the hands of liquor importers, manufacturers of wooden buckets, hair oil, procedures, textile manufactures, Cotton merchants, dealers in automobile parts, i.e. persons mainly in the lower rungs of capitalist entrepreneurship", পৃষ্ঠা ৩৭, ঐ

জয়মতী সম্পৰ্কে উমেশ চন্দ্ৰ বৰুৱাৰ কঠোৰ সমালোচনাটি

প্ৰথমে সম্পূৰ্ণৰূপে অসমীয়া কথা ছবি তোলাৰ বাবে অসমীয়া ৰাইজ আৰু কলাৰসিক সমাজ জয়মতী ফিল্মৰ পৰিকল্পী অসম আইৰ অক্লান্ত সেৱক শ্ৰীযুত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ ওচৰত ঋণী। কথাছবি তোলা ইমান খৰচ বহুল কাম যে ভাৰতৰ সুকীয়া প্ৰাদেশিক ভাষাত ব্যৱসায় হিচাপে সুকীয়া প্ৰাদেশিক ফিল্ম Unit যে গঢ়ি উঠিব পাৰিব সেই বিষয়ে আমাৰ এতিয়াও যথেষ্ট সন্দেহ আছে। অসম্ভৱক সম্ভৱ কৰা, সপোনক দিঠক কৰা, 'লুইতৰ পাৰৰ ডেকা ল'ৰা', কলা-বিশাৰদ আগৰৱালাক পাই তৰুণ অসমীয়া ধন্য হৈছে। আমি শুনি সুখ পাইছো যে জয়মতীৰ সাফল্যত সন্তোষ পাই তেখেতে জয়মতীৰ হিন্দী সংস্কৰণ উলিয়াবলৈ অলপতে কলিকতালৈ যাব।

'সোণ গুৰনী সবিতাৰ' দৰেই উজ্জ্বল আহোম বুৰঞ্জীৰ গৌৰৱময় যুগ, সপ্তদশ শতিকাৰ আহোম স্বৰ্গদেউসকলৰ পয়োভৰ, ৰাজকোঁৱৰ আৰু কুঁৱৰীসকলৰ চলন-ফুৰণ, বৰুৱা-বিষয়াৰ মন্ত্ৰণা নৈপুণ্য, টেকেলা-চাউদাঙৰ কাৰ্যতৎপৰতা, আলি-পদূলি, ঘৰ-দুৱাৰ, গায়ন-বায়ন, সাজ-পাৰ, জাপি-যাঠি, আৰোৱান, দুৱৰী-দোলা, ভাৱৰীয়া-ভাৱৰীয়ানীসকলৰ আকৃতি-প্ৰকৃতি, ঘটনাস্থলীৰ প্ৰাকৃতিক দৃশ্যবোৰৰ বাছনি, এই আটাইবোৰতে অসমীয়া জাতিৰ বৈশিষ্ট্যতা দেখুৱা হৈছে গুণে 'জয়মতী'য়ে অসমীয়া ৰাইজৰ পৰা বিপুল সম্বৰ্ধনা পোৱা উচিত।

ফিল্ম বস্তুটো নতুন। গতিকে ফিল্মৰ কলা সম্পদ আৰু তাৰ ভাল বেয়া নিৰুপণ কৰা পদ্ধতিও আধুনিক। সাহিত্য, সংগীত, ভাস্কৰ্য, চিত্ৰশিল্প, নাট বা ফিল্ম অভিনয় আদি সুকুমাৰ কলাৰ আলোচনা কৰোতে বিশেষজ্ঞসকলে শিল্পৰ সাৰ্বজনীন আদৰ্শকহে প্ৰথম ঠাই দিয়ে। কাৰণ শিল্প সম্পদ কোনো এটা জাতি বিশেষৰ সম্পত্তি নহয়। অসমীয়া ফিল্মেও শিল্প হিচাপে জগতৰ আগত থিয় দিব লাগিলে কিছুমান সাধাৰণ সকলোৰে জনা কলাপদ্ধতিৰ (technique) ভিতৰেদি সাৰ্বজনীন আদৰ্শৰ লগত যোগ ৰাখি নিজক প্ৰকাশ কৰিব লাগিব— অৱশ্যে জাতীয় বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি। 'টকি' ভাৰতলৈ অহাৰ বেছি দিন হোৱা নাই। কলিকতালৈ টকি অহা সিদিনা ১৯২৮ চনৰ কথা। দেশী টকি প্ৰতিষ্ঠান বুলিবলৈ দৰাচলতে এতিয়ালৈ কলিকতা, বোম্বাই আৰু পুনাতহে আছে। আনকি কলম্বত যোৱা পহিলা এপ্ৰিল তাৰিখৰ দিনাহে প্ৰথম টকি কোম্পানী গঠিত হৈছে Ceylone talkis Ltd. নাম দি। ছবি এতিয়াও ওলোৱা নাই।

গতিকে আগৰৱালাদেৱে নিজে আৰ্থিক ক্ষতি আৰু শাৰীৰিক কষ্ট স্বীকাৰ কৰিও, সাংসাৰিক নানা বিপদ বিঘিনিৰ ভিতৰতো জয়মতী ফিল্ম অসমীয়া ৰাইজক উপহাৰ দি আমাৰ শ্ৰদ্ধাৰ ভাজন হৈছে। শব্দ যন্ত্ৰী আৰু আলোকচিত্ৰ শিল্পীৰ অকৃতকাৰ্যতাত জয়মতী ফিল্মৰ ভালেখিনি

সৌন্দৰ্য হানি হৈছে। আগৰৱালা ডাঙৰীয়াৰ সজ ইচ্ছা থকাতো প্ৰযোজনা আৰু নিৰ্দেশৰ বিশেষ অভিজ্ঞতাৰ অভাৱত ভাৱৰীয়া-ভাৱৰীয়ানীসকলৰ ভাও বহুত সময়তে হৃদয়গ্ৰাহী হোৱা নাই— যাইকে গদাপাণি আৰু জয়মতীৰ। বাকী প্ৰধান ভাৱৰীয়া ল'ৰা-ৰজা, লালুক সোলা, গাঁঠি, দিলিহীয়াল, পিঠু, তৰবৰী, সোৱণশিৰি, সেউতী আদিৰ ভাৱে গদাপাণি-জয়মতী চৰিত্ৰক মূৰ্ত কৰাত বিশেষ সহায় কৰিব পৰা নাই।

ফিল্মৰ আখ্যান ভাগ যদিও শ্ৰীযুত লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাদেৱৰ 'জয়মতী'ৰ পৰা আংশিকভাৱে লোৱা বুলি কোৱা হৈছে তথাপি ফিল্মৰ জয়মতীৰ লগত বেজবৰুৱা ডাঙৰীয়াৰ জয়মতীৰ আখ্যান ভাগৰ বিশেষ একো মিল নাই বুলি ক'লেও হয়— ডালিমীৰ চৰিত্ৰটোৰ বাহিৰে দৰাচলতে বেজবৰুৱাৰ আন কোনো চৰিত্ৰই ফিল্মত ঠাই পোৱা নাই।

বিষয়া-যন্ত্ৰৰ হাতৰ পুতলা ল'ৰাৰজাৰ দিনৰ আহোম ৰাজ্য স্বাৰ্থপৰ বিষয়াসকলৰ অত্যাচাৰত জৰ্জৰিত। ল'ৰাৰজাৰ ভয়- জানোচা বিষয়াসকলে তেওঁক ভাঙি আন কোনো কোঁৱৰক ৰজা পাতে। সেইবাবে স্বাৰ্থপৰায়ণ কুটমন্ত্ৰী লালুক সোলাৰ পৰামৰ্শত ৰজা হ'ব পৰা আটাইবোৰ কোঁৱৰক তলে তলে চাউদাঙ লগাই মৰাৰ বা ঘুণীয়া কৰিবলৈ ষড়যন্ত্ৰ কৰিছে। তুংখুঙীয়া ফৈদৰ গদাপাণি কোঁৱৰ বাহুবলী পুৰুষ। তেখেতৰ সাহ-পিত, বল-বিক্ৰম ৰজা-প্ৰজা সকলোৰে মুখে মুখে। গতিকে গদাপাণি ল'ৰাৰজাৰ প্ৰধান প্ৰতিদ্বন্দ্বী। ল'ৰাৰজাৰ ষড়যন্ত্ৰৰ গুপুত সম্ভেদ পাই সাধ্বী সতী জয়মতীয়ে স্বামী আৰু দেশৰ মংগলৰ হকে প্ৰাণাধিক পতিক নগাপৰ্বতলৈ পলাই যাবলৈ অনুৰোধ কৰে। গদাপাণিয়ে কাপুৰুষৰ দৰে ল'ৰা-তিৰোতা এৰি পলাবলৈ সন্মত নহয়। কিন্তু শেহত জয়মতীয়ে দেশৰ ৰাজনৈতিক অৱস্থা ভালকৈ বুজাই দি কয় যে আহোম ৰাজপাটৰ সন্মান ৰক্ষা কৰিবলৈ আৰু তেওঁলোকৰ আদৰৰ পোনা লাই-লেচাইৰ মুখলৈ চাই তেওঁ অন্ততঃ কিছুদিন পলাই থাকিবই লাগিব। দেশত থাকিলে গুপ্তঘাতকৰ হাতত মৰণ নিশ্চিত। ঘৈণীয়েকৰ কাতৰ অনুৰোধ এৰাব নোৱাৰি অগত্যা গদাপাণি নগাপৰ্বতলৈ পলাই যায়। ল'ৰাৰজাৰ মানুহে গদাপাণিক নেপাই গোটেইখন দেশ তেওঁক বিচাৰি চলাথ কৰিলে। অৱশেষত একো সম্ভেদ নেপাই ল'ৰা ৰজাই জয়মতীক ৰাজসভালৈ মতাই অনাই ৰজা আৰু বিষয়াসকলে কোঁৱৰক বাতৰি সুধিলে। তেজস্বিনী ভাৰ্যাই স্বামীৰ বাতৰি নিদিওঁ বুলি প্ৰতিষ্ঠিত ৰাজশক্তি আৰু ৰাজদণ্ডৰ প্ৰতি ঘোৰ অৱজ্ঞাৰ ভাও দেখুৱাই মনে মনে থাকিল— লালুক ফুকনৰ প্ৰৰোচনা, ল'ৰাৰজাৰ নিজৰ শক্তিৰ অহংকাৰ, গাঁঠিৰ অমানুষিক অত্যাচাৰ একোৱেই জয়মতীৰ মুখৰ পৰা মাত উলিয়াব নোৱাৰিলে। শেহত ল'ৰাৰজাৰ চাউদাঙৰ নিৰ্মম নিৰ্যাতন ভুগি সতীয়ে নশ্বৰ দেহা এৰিলে। এয়ে মুঠতে জয়মতীৰ আখ্যান ভাগ। চিত্তকৰ্ষক চিত্ৰ-সম্ভাৱনাৰে ভৰা এনে এটা সুন্দৰ শক্তিশালী আখ্যানৰ পৰা ৰসস্ৰষ্টা নিপুণ শিল্পীয়ে এটি অনিন্দ্য সুন্দৰ কথা ছবি কৰি তুলিলেহেঁতেন যে তাত সন্দেহ নাই।

কিন্তু লিখিত গল্পৰ পৰা সেলুলয়েডৰ গল্পলৈ ৰূপান্তৰ কৰিব পৰা (film version লৈ নিয়া) যি আৰ্ট আৰু যি দৰাচলতে ছবিৰ প্ৰাণবস্তু, সেই চিত্ৰনাট্য কৌশল (Art of building the Scenario) সকলোৰে জনা সম্ভৱপৰ নহয়। জয়মতী ফিল্মৰ চিত্ৰ নাট্যকাৰৰ যে সেই বিষয়ে বিশেষ দক্ষতা বা অভিজ্ঞতাৰ অভাৱ তাৰ প্ৰমাণ তেখেতৰ প্ৰথম অৱদান 'জয়মতী'ৰ বহুত ঠাইতে পোৱা যায়। আমি তেখেতৰ 'জয়মতী'ৰ নিন্দা কৰিব খোজা নাই, কিন্তু অতি অপ্ৰিয় হ'লেও সেয়ে আমাৰ ধাৰণা। ছবিলৈ ৰূপান্তৰিত কৰোতে গল্পটো কেনেকৈ সজালে

দৰ্শকৰ মন আগ্ৰহ-সজীৱ হৈ থাকে, জনা গল্পকো দুনাই চাবলৈ ইচ্ছা হয়, চৰিত্ৰবোৰ ঘটনাৰ প্ৰবাহত তাল মাত্ৰা ঠিক ৰাখি কেনেকৈ ধীৰে ধীৰে বিকশিত হয়, ছবিৰ কোনো অলাগতিয়াল বা অসামঞ্জস্য থকা অংশ কেনেকৈ নথকা যেন কৰিব পাৰি, এইবোৰেই ছায়া-চিত্ৰ সৃজনত মনত ৰাখিবলগীয়া কথা আৰু ইয়াক কাৰ্যত পৰিণত কৰিবলৈ যথেষ্ট চেষ্টা বা সাধনা লাগে। এইবোৰৰ অভাব হ'লে ছবিৰ মূল গল্পৰ বিষয় বস্তু যিমানেই মনোৰম নহওক, ভাৱৰীয়া যিমানেই সুনিপুণ নহওক, সামঞ্জস্য নথকাৰ বাবে স্বাভাৱিকতা (reality), সজীৱতা,হৃদ্যতা (Spontanity) আৰু মনোনয়নতা ভালেখিনি কমি যায়— কবিৰ আদৰ্শ, চিত্ৰকৰৰ আদৰ্শ আপুনি মৰহি যায়। জয়মতী ফিল্মত এই গুণবোৰৰ সমন্বয় নাই, সেই কাৰণেই ই নিৰপেক্ষ দৰ্শকৰ পক্ষে মনোগ্ৰাহী হৈ উঠা নাই। প্ৰাদেশিক বা স্বদেশ হিতৈষণাৰ পৰা ভাল পোৱা বেলেগ কথা— কিন্তু এবাৰ তাক পাহৰি গৈ dispassionately প্ৰত্যেক দৰ্শকে ভাবি চালে দেখিব— ইয়াৰ ঘটনা আৰু ছবিবোৰ কিমান diffused– ক'তো এটা গভীৰতা (Intensity) নাই, ক'তো এটা high hitch নাই— যেন সকলোবোৰ চিত্ৰ আহে আৰু যায়, কিন্তু দৰ্শকৰ মনত বা বুৰঞ্জীৰ ফালৰ পৰা সময় বালিত চিন থৈ যাবৰ প্ৰচেষ্টা নাই।

ছবিৰ প্ৰযোজকআৰু পৰিচালক শ্ৰীযুত আগৰৱালাদেউ নিজে। আমাৰ বিশ্বাস ছবিখনত তেখেতে নিজৰ শিল্পকলা জ্ঞানৰ বিশেষ পৰিচয় দিব নোৱাৰিলে। গুৰিয়াল নোহোৱা নাৱৰ দৰে জয়মতী ছবিখন উটি গৈ কোনো ক্ৰমে পুৰুষ পিতৃৰ ধৰ্মে অৰ্থাৎ আখ্যানটোৰ প্ৰতি দৰ্শকৰ প্ৰগাঢ় শ্ৰদ্ধাৰ বাবে শেহলৈকে টুলুং ভুটুং কৰি বৰ্তি আছে। তাত নাই ছন্দ, নাই বৰ্ণ, নাই শ্ৰী। বিকাৰগ্ৰস্ত ৰোগীৰ প্ৰলাপৰ দৰে জয়মতীৰ দৃশ্যাৱলী অকাৰণে অসংবদ্ধভাৱে চকুৰ আগত শাৰী পাতি যাব ধৰিছে। তাৰ ভিতৰত অনুবৰ্ত্তিতা (continuity) আৰু ঘটনাৱলীৰ পাৰস্পৰিক যোগসূত্ৰ (sequence) নাই। এটা উদাহৰণ দিওঁ—বিষয়াসকলৰ ভয়ত সন্ত্ৰস্ত ল'ৰা ৰজাই ৰাজত্ব হেৰুৱাবৰ ভয়ত ৰাজকোঁৱৰ ঘূণীয়া কৰা গোপন অভিযানৰ আভাস দিবলৈ মিছাতে বহুতো সময় নষ্ট কৰি পৰিচালকে গল্পটোৰ মেৰুদণ্ড জয়মতীক যিদৰে পোনতে দৰ্শকৰ আগলৈ অনা বা পৰিচয় দিয়া উচিত আছিল, সেইদৰে নচলাৰ ফলত গোসাঁই ঘৰত স্বামীৰ মংগল কামনা কৰি পূজা কৰি থকা জয়মতী আৰু আহোমৰ ৰাজশক্তি আৰু ৰাজদণ্ডক বিদ্ৰূপ কৰিব পৰা বিচক্ষণ ৰাজনীতিজ্ঞা তেজস্বিনী জয়মতীৰ চৰিত্ৰগত সামঞ্জস্য কল্পনা কৰিবলৈ দৰ্শকে সুযোগ নেপালে। সেইদৰে আকৌ গদাপাণিৰ শক্তি সামৰ্থৰ কথা ল'ৰাৰজাৰ ফালৰ পৰা বিশেষকৈ প্ৰকাশ নকৰাৰ বাবে পদাপাণিৰ মহত্ত্ব আৰু বীৰত্বপূৰ্ণ চৰিত্ৰ ফুটি নুঠিল আৰু গদাপাণি বনৰীয়া কোঁৱৰেই হৈ থাকিল— বিশেষকৈ জয়মতীক ৰাজসভালৈ মতাই অনোৱালৈকে। ৰাজসভাৰ দৃশ্যত হে গদাপাণিৰ অলপ পৰিচয় প্ৰকাশ পালে। এই কাৰণেই হাবি-বননি ভাঙি, চাউদাং কাটি নগাপৰ্বতলৈ পলাই যোৱা গদাপাণিয়ে দৰ্শকৰ সহানুভূতি আকৰ্ষণ কৰিব নোৱাৰিলে। আকৌ বিষয়াতন্ত্ৰৰ হাতত ল'ৰাৰজাৰ নিঃসহায় অৱস্থাৰ আভাস মাত্ৰও দিয়া হ'লে ল'ৰা ৰজাৰ দুঃসপোনৰ প্ৰভাৱ দুগুণ চৰিলেহেঁতেন আৰু গদাপাণিৰ পলোৱাৰ সাৰ্থকতা দৰ্শকে উপলব্ধি কৰিব পাৰিলেহেঁতেন।

সাধাৰণ দৰ্শকে ছবিখনৰ প্ৰথমৰ কেইটামান দৃশ্যৰ অৰ্থকে বুজিব নোৱাৰিব। বহুৱা মানুহৰ সাজ পিন্ধি চাৰিওপিনে পিয়াপি দি লৰি ফুৰা মানুহকেইটা যে ৰজাৰ চোৰাংচোৱা তাক প্ৰথম দৃষ্টিতে বুজি পোৱা টান কথা। তামোল গছত উঠি চাৰিওপিনে চোৱা, বিছনাৰ আঁৰত লুকাই

ফুচ ফুচকৈ কথা পতা আদি আভাস দিয়া সত্ত্বেও আমি প্ৰথমতে কথাটো ধৰিব পৰা নাছিলো— পিছত ৰাজকোঁৱৰবোৰক হত্যা কৰোৱা হোৱাতেহে আমি বুজিলো, সেই মানুহকেইটা চোৰাংচোৱা আছিল। বেয়া ফটোগ্ৰাফীৰ পৰা কথাটো ফুটি নুঠা অসম্ভৱ নহয়; কিন্তু আমি এই বিষয়ে পৰিচালকৰ চেষ্টাৰ একো গম নেপালো। ষড়যন্ত্ৰ আৰু হত্যা লৈ যি গল্পৰ আৰম্ভ, সেই গল্পটোৰ প্ৰথমতে ভাওনাৰ নাচ আৰু অলপ পিছতেই সোৱনশিৰি লিগিৰীৰ নাচটো সুমুৱাই দি গল্পৰ মূল ৰসলৈকে অৱহেলা আৰু অৱমাননা কৰা হৈছে। সোৱণশিৰিৰ লগত দিয়া শ্ৰীযুত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ নাচটোৰ কিছুমান নৃত্য ভংগীয়ে আমাৰ চকুত কষ্ট দিয়াৰ উপৰিও ৰস সৃষ্টিৰ পিনৰ পৰা গল্পটোৰ বিশেষ ক্ষতি কৰিলে। যদি ভাৱনাতেই ল'ৰাৰজা আৰু লালুকৰ ষড়যন্ত্ৰৰ পকা বন্দবস্ত দেখুৱা চিত্ৰনাট্যকাৰৰ ইচ্ছা আছিল, তেন্তে পৰিচালকে ভাবনাক পৰোক্ষভাৱে (side show) কৰি ৰাখি লালুক আৰু ল'ৰাৰজাক মন্ত্ৰণা কক্ষ বা নিজানত এফলীয়াকৈ ষড়যন্ত্ৰটোক প্ৰধান ঠাই দিয়া উচিত আছিল। নগা পাহাৰৰ ঘটনাৱলীৰ লগত জেৰেঙা পথাৰৰ অৰ্ন্তনিহিত ঘটনাৰ সংযোগ অন্ততঃ এবাৰ দেখুৱা উচিত আছিল। ডালিমীৰ লীলায়িত ভংগীত ভোল যাব খোজা দৰ্শকৰ মনত জয়াৰ নিৰ্মম নিৰ্যাতনৰ অবিচলিত দৃষ্টি এবাৰ উদ্ভাসিত হোৱা হ'লে ঘটনাৱলীৰ পৰস্পৰ সংযোগত উভয় দৃশ্যৰ মৰ্যাদা দৰ্শকৰ মনত আৰু চৰিলহেঁতেন। জুৰিৰ পাৰৰ দৃশ্যত ডালিমীয়ে যেতিয়া গদাপাণিক সোধে ''তই মন মাৰি বহি আছ কিয়?' তেতিয়া গদাপাণিৰ চলচলীয়া চকুৰ প্ৰত্যুত্তৰৰ লগে লগে বা তাৰ আগতে জয়মতীৰ বন্দীশালৰ দৃশ্যতো এবাৰ উদ্ভাসিত কৰি দিয়া হ'লে জয়মতীৰ নিৰ্যাতন আৰু হৃদয়স্পৰ্শী হ'লহেঁতেন। চিত্ৰখনত লাই-লেচাইক হেৰুৱাই মাতৃস্নেহৰ অফুৰন্ত সৌন্দৰ্যৰ ক'তো আভাসকে নেপালো— মাকৰ চকুৰ এটুপি চকুলোৱে বহুতৰ শুকান প্ৰাণত শান্তি বাণী সিঁচিলেহেঁতেন। জয়মতী অকল গাভৰুৱেই নাছিল সন্তানৰ জননীও আছিল। নিৰ্যাতনৰ কৰুণ মুহূৰ্ততো মাকে এবেলিও এই হ'ব খোজা মাউৰা দুটিৰ কথা ভবা নাছিলে বা স্বামীৰ গৌৰৱ-মণ্ডিত ভৱিষ্যতৰ ছবি কল্পনাতো আঁকা নাছিল নে? চিত্ৰনাট্যত Suggestiveness অলপ লাগে, নহ'লে gramophone হয়।

ৰাজসভালৈ ধৰি অনাবৰ সময়ত জয়মতীৰ মনৰ ভাবটো প্ৰকাশিত কৰিব নোৱাৰা গুণে জয়মতী চৰিত্ৰ যিমান ওপৰলৈ উঠিব লাগিছিল সিমান ওপৰলৈ উঠাব নোৱাৰিলে। ফলত জয়মতী আঁকৰামতীয়া আহোম কুঁৱৰী হৈয়ে থাকিল আৰু সেই গুণেই হ'বলা ৰাজসভাৰ দৃশ্যত 'জয়মতী'ৰ গুৰু গম্ভীৰ আচৰণেও দৰ্শকৰ মনত মুঠেই প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব নোৱাৰিলে। জয়মতীৰ মনৰ ভাবটো আগৰ পৰা ভালকৈ প্ৰকাশ কৰি ৰখা হ'লে ৰাজসভাৰ দৃশ্যত লালুক আৰু ল'ৰাৰজাৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰত জয়মতীয়ে সিংহাসনলৈ অৱজ্ঞা কৰি মুখ ফিৰোৱা দৃশ্যটোত দৰ্শকে জয়ধ্বনি কৰি উঠিলহেঁতেন। বক্তৃতাৰ বকলা মেলি ৰজা বা ৰাজশক্তিক তিৰস্কাৰ কৰাতকৈ বা দম্ভপূৰ্ণ বচনতকৈ এটা আত্মমৰ্যাদা সূচক সংকেত বেছি ভাবব্যঞ্জক (suggestive)। আগৰৱালাদেৱে ইয়াতে তেখেতৰ পৰিচালনাৰ (Direction) সূক্ষ্মতাৰ পৰিচয় দিছে। দৰাচলতে Direction হিচাপে এই দৃশ্যটোৱেই জয়মতীৰ ফিল্মৰ 'ওৱেচিচ'। অকল এই দৃশ্যটোৰ পৰাই আমি আগৰৱালাদেৱৰ দক্ষতাৰ অলপমান আভাস পাওঁ। এই touchটো নথকা হ'লে জয়মতী ভালেমান বিষয়ত সবাক মেজিক লেন্টাৰ্ণত পৰিণত হ'লহেঁতেন। অকল সেই দৃশ্যটোৱে জয়মতীৰ পৰিকল্পী আগৰৱালাক সাধাৰণ বঙলা-হিন্দী ছবিৰ সাধাৰণ প্ৰযোজকৰ

শাৰীৰ পৰা ওপৰলৈ আনিছে। এই দৃশ্যটোৰ পৰিকল্পনাৰ পৰা বুজিব পাৰি যে শ্ৰীযুত আগৰৱালাৰ ভিতৰত প্ৰথম শ্ৰেণীৰ প্ৰযোজকৰ যথেষ্ট সঁজুলি আছে আৰু সেই গুণে আমি জয়মতীৰ পৰিকল্পী আগৰৱালাদেউক আমাৰ আন্তৰিক শ্ৰদ্ধা জনাওঁ। এইখিনিতে জয়মতী চৰিত্ৰ সম্বন্ধে আলোচনা নকৰিলে কথাটো স্পষ্ট নহ'ব। জয়মতীৰ লগত আন সাধাৰণ সাধ্বী তিৰোতাৰ পাৰ্থক্য এইখিনিতে যে আন নাৰীয়েও হয়তো এনে অৱস্থাত গিৰিয়েকৰ বাতৰি ৰজাক কৈ নিদিও ৰজাৰ অত্যাচাৰত হুৱাওৰাওকৈ কান্দি গছৰ পাত সৰাই চাউদাঙৰ হাতত প্ৰাণ এৰিলেহেঁতেন। জয়মতীয়ে হ'লে জানি শুনি অত্যাচাৰ বৰণ কৰি লৈছিল। জয়মতীয়ে জানিছিল— শৰীৰৰ ওপৰতহে ৰজাৰ অধিকাৰ, মনৰ ওপৰত কাৰো অধিকাৰ নাই। সেই কাৰণে গাঁঠিৰ তপত লোহাৰ ভয়েও জয়মতীৰ মুখৰ পৰা চিঞৰ এটাও উলিয়াব নোৱাৰিলে। পাৰ্থিৱ শক্তিলৈ অতি তাচ্ছিল্যৰ ভাবটোৱেই (Supreme contempt) জয়মতী চৰিত্ৰৰ এটা বিশেষত্ব। সেইটো আছিল গুণেই শাৰীৰিক কষ্টই তেওঁৰ মনৰ ওপৰত তিলমাত্ৰও প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিব পৰা নাছিল— অত্যাচাৰৰ আৰম্ভৰ পৰা মৃত্যুৰ মুহূৰ্তলৈকে। আহোম ৰাজত্বৰ সেই সন্ধিক্ষণত কুট-চক্ৰী, লোভী, স্বাৰ্থপৰায়ণ বিষয়াসকলৰ খামোচৰ পৰা দেশক ৰক্ষা কৰিবলৈ এজন প্ৰবল প্ৰতাপী ৰাজপুৰুষৰ আৱশ্যক হৈছিল। জয়মতীয়ে বঢ়িয়াকৈ বুজিছিল যে সেই সময়ৰ ৰাজকোঁৱৰবোৰৰ বেছি ভাগেই অকৰ্মণ্য— গদাপাণি বাহুবলী সিংহ পুৰুষ যদিও তেখেতৰ ভিতৰত নিজৰ কোনো প্ৰেৰণা নাই। ঘটনাৰ পাকত নপৰিলে গদাপাণিৰ বীৰত্ব, সাহ-পিত একো কাৰ্যকৰী নহ'ব। জয়মতী কুঁৱৰীয়ে স্বামীৰ মোহ বা জড়তা (inactivity) ভাঙি সুপ্ত সিংহক জগাই তুলিবলৈ এই প্ৰাণ-পাত কৰা তপস্যা নকৰা হ'লে হয়তো গদাপাণি নগাপৰ্বতত নগা হৈয়ে থাকি গ'লহেঁতেন— আহোম ৰাজসিংহাসনৰ প্ৰবল প্ৰতাপী গদাধৰ সিংহ স্বৰ্গদেউ হ'ব নোৱাৰিলেহেঁতেন। জয়মতীৰ মৃত্যুৰ ভিতৰত নিহীত থকা মহান এই উদ্দেশ্যটোৱেই জয়মতী চৰিত্ৰক বহুত ওপৰলৈ তুলিছে। আৰু সেইবাবেই 'জয়মতী'ৰ অকল সতীয়েই নহয়— আহোম সাম্ৰাজ্যৰ বৰ ঘৰটোৰ এটা মুধৰ খুটা— ইন্দ্ৰবংশীয় আহোম ৰাজবংশৰ মুকুটমণি— অসম বুৰঞ্জী Joan of Arc। যুদ্ধক্ষেত্ৰত মতা মানুহৰ সাজ পিন্ধি অস্বাভাৱিক উত্তেজনাত মত্ত হৈ জাতীয় পতাকা হাতত লৈ ৰণৰ স্থলীত সৈন্যৰ আগত থিয় দি দেশৰ হকে আত্মবলিদান কৰা মহিমাময়ী নাৰীৰ দৃষ্টান্ত জগতৰ বুৰঞ্জীত বিৰল নহয়। কিন্তু স্থিৰ চিত্তে বিনা উত্তেজনা, বিনাযুদ্ধে স্বামীৰ মংগল, দেশৰ আৰু দহৰ মংগলৰ আশাত অনুপ্ৰাণিত হৈ জানি শুনি নিশ্চিত মৃত্যুক তিল্ তিল্কৈ এনেকৈ হাঁহি মুখে আলিংগন কৰা নাৰীৰ উদাহৰণ জগতত দ্বিতীয় নাই। জয়মতীৰ এই প্ৰাণ-পাত কৰা তপস্যাৰ মহান উদ্দেশ্যটো প্ৰকাশ কৰিবলৈ জয়াৰ বন্দীশালৰ দৃশ্যত হেঙদাং লোৱা ৰজা গদাপাণিক এবাৰ উদ্ভাসিত (Super impose) কৰি দেখুৱা হ'লে জয়মতীৰ মৃত্যু সাৰ্থক হ'লহেঁতেন আৰু ফিল্মৰ শেষ দৃশ্যৰ গীতটোত উল্লেখ কৰা অসমৰ জীয়ৰী বোৱাৰীৰ চকুলোৰ লগতে স্বদেশ প্ৰেম আৰু সত্যাগ্ৰহৰ জ্বলন্ত আদৰ্শটো জ্বলজ্বলীয়াকৈ দাঙি ধৰা হ'লহেঁতেন। পৰিচালকে গাঁঠিৰ অনুমাৰিক অত্যাচাৰ, গাঁঠিৰ অস্বাভাৱিক খঙ আৰু বিকৃত মুখ ভংগী দেখুৱাবলৈ গৈ নিজৰ কলা-কৌশলৰ দীনতা দেখুৱাৰ লগতে ফিল্মৰ total effect ৰ ওপৰত আঘাত কৰিছে। কাৰণ গাঁঠিৰ অত্যাচাৰটো ছবিৰ মূল বস্তু নহয়— মূল বস্তু হৈছে জয়মতীৰ ত্যাগ। গাঁঠিক type হিচাপে প্ৰাধান্য দিয়াত জয়মতী নাটক ফিল্ম হিচাপে tragic হ'ব নোৱাৰিলে। কাৰণ ঘটনাচক্ৰৰ সমাৱেশৰ পৰাহে tragedy সৃষ্টি হয়। সেয়ে নহ'লে এটা নিষ্ঠুৰ হত্যাকাণ্ডৰ হুবহু বৰ্ণনাই tragedyৰ সৃষ্টি কৰিলেহেঁতেন। কি কি কাৰণে অত্যাচাৰ কেনেকৈ ঘটিবলৈ পালে, তাৰ Backgroundত কি

আছিল আৰু সেই অত্যাচাৰে কেনেকৈ সমসাময়িক ইতিহাসত প্ৰভাব জন্মালে সেয়েহে tragedy আৰু সিয়ে মানৱ মনৰ ওপৰত প্ৰভাব বিস্তাৰ কৰে।

আমি প্ৰবন্ধৰ আৰম্ভণিতে উনুকিওৱা সময়োপযোগী সাজ-পাৰ, বয়-বস্তু, হেণ্ডদাং, কাৰেং আৰু অসমীয়া ঘৰৰ ভিতৰৰ কাৰুকাৰ্যই এটা atmosphere সৃষ্টি কৰে। ফিল্মৰ ভাষাত সেইবোৰ setting ৰ ভিতৰত পৰে। ইয়াৰ ওপৰত ছবিখনৰ ৰস উপভোগ বহুগুণে নিৰ্ভৰ কৰিলেও ছবিখনৰ total effect টোহে ছবিখনৰ প্ৰাণ। effect বা প্ৰভাৱেই হৈছে ফিল্ম বা টকিৰ সাফল্যৰ মাপকাঠি। ছবিখনৰ ভিতৰত থকা Emotional আৰু Intellectual touch বোৰৰ ওপৰত ছবিখনৰ সাফল্য আৰু প্ৰযোজকৰ কৃতকাৰ্যতা নিৰ্ভৰ কৰে। নিপুণ চিত্ৰনাট্যকাৰ আৰু প্ৰযোজকে চৰিত্ৰ সৃষ্টি wipe-in, dissolve, fade in, fade out আদি কলা-কৌশলৰ সহায়েৰে সমসাময়িক ঘটনাৱলীৰ ভিতৰত ঐক্য আৰু যোগ সূত্ৰ স্থাপনৰ দ্বাৰা মায়া ৰাজ্যৰ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকৰ মন এনেভাৱে অভিভূত কৰে যে তেওঁলোকৰ মনৰ পৰা বহুদিনলৈকে এই প্ৰভাৱবোৰ নাতৰে। যি পৰিচালকে এনে ৰস সৃষ্টি কৰাত সক্ষম তেওঁহে পৰিচালক নামৰ যোগ্য। সেই কাৰণে জগত বিখ্যাত গ্ৰন্থৰো film version কৰিব লগা হয় আৰু তাৰ ভিতৰেদি চিত্ৰ নাট্যকাৰ আৰু প্ৰযোজকে নিজৰ নিজৰ পাৰদৰ্শিতা ফুটাই তোলে। ফিল্ম শিল্পৰ এই technical side টোৰ বিষয়ে ক'বলগীয়া বহুত কথা আছে আৰু লেখকৰ প্ৰবল ইচ্ছা থকাতো এতিয়া এই বিষয়ে আলোচনা নকৰো, কিয়নো 'জয়মতী' চিত্ৰক প্ৰথম শ্ৰেণীৰ চিত্ৰৰ মাপ-কাঠিৰে জুখিবলৈ যোৱা অন্যায় হ'ব। সেইগুণেই আমি setting, অভিনয় বা Back gound music আদি বহুত কথাৰ আলোচনা নকৰিলো। আমাৰ সমালোচনা বহুতে ভাল নেপাব পাৰে; কিন্তু আমি আন অভিপ্ৰায় লৈ আলোচনা কৰিব খোজা নাই। জনদিয়েক কলা ৰসিক বন্ধুৰ অনুৰোধত পৰিহে আমাৰ ব্যক্তিগত ধাৰণা ব্যক্ত কৰিছো। জয়মতী ফিল্ম সমালোচনা কৰিবলৈ যোৱা এই প্ৰবন্ধৰ উদ্দেশ্য নহয়। সময় আৰু সুবিধা পালে আৰু পাঠকৰ এই বিষয়ে আগ্ৰহ থাকিলে ভাল ফিল্মনো কাক বোলে সেই বিষয়ে আলোচনা কৰিবৰ ইচ্ছা থাকিল।

[প্ৰকাশ কাল ঃ এপ্ৰিল-মে', ১৯৩৫ চনত 'আৱাহন'।]

এই সমালোচনা সম্পৰ্কত 'আৱাহন'ৰ সম্পাদকৰ মন্তব্য ঃ

'জয়মতী ফিল্ম' সম্বন্ধে আমাৰ ধাৰণা একো নাই। কাৰণ এই ফিল্ম চোৱাৰ সৌভাগ্য এতিয়ালৈ আমাৰ ঘটা নাই। যি হ'ক শ্ৰীযুত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা ডাঙৰীয়াৰ ঐকান্তিক চেষ্টাৰ ফল— এই 'জয়মতী ফিল্মেই' আমাৰ দেশৰ এনে শিল্প বিষয়ৰ প্ৰথম প্ৰচেষ্টা। অকল এইবাবেই, ইয়াৰ কিবা ত্ৰুটী থাকিলেও, সকলো অসমীয়াৰে ই সহানুভূতি পাবৰ যোগ্য। প্ৰবন্ধ লেখকৰ উদ্দেশ্য জয়মতী ফিল্মলৈ অসমীয়া ৰাইজৰ আগ্ৰহ কমাবলৈ চেষ্টা কৰা নহয় বৰং তাক সৰ্বাংগ সুন্দৰ হিচাপে দেখিবলৈ আশা কৰাহে আৰু শ্ৰীযুত আগৰৱালাদেৱক কথা চিত্ৰ শিল্প বিষয়ত আন্তৰ্জাতিক সুখ্যাতি অৰ্জা দেখিবলৈ আশা কৰাহে। অৱশ্যে লেখকৰ মন্তব্যৰ শুদ্ধতাৰ বিষয়ে আমি একো নাজানো। কেৱল ব্যক্তিগত মত প্ৰকাশ কৰিবলৈ সুযোগ দিয়াই এই প্ৰবন্ধ প্ৰকাশৰ উদ্দেশ্য।□

[সূত্ৰ— 'জয়মতীৰ জোনাকী বাট' ৰাজীৱ মহন্ত]

'জয়মতী' বুলেটিন— নং ১

'জয়মতী'ত কৃষ্ণ-অসুৰ নাচ কিয় দিয়া হৈছে?

কৃষ্ণ চিৰসুন্দৰ মানৱ সংস্কৃতিৰ প্ৰতীক। অসুৰ দুষ্কৃতিৰ কদাকাৰ ৰূপ। মানৱ প্ৰগতিৰ বাটত এই দুয়োটা শক্তিৰ চলিছে সংঘৰ্ষ।

জয়মতী কথাছবিত এই সংস্কৃতি-দুষ্কৃতিৰ এক অভিনৱ সংঘৰ্ষ জ্বলি উঠিছে। এফালে ক্ষমতালোভী, সাম্ৰাজ্যলিপ্সু, নিপীড়ক দুষ্কৃতিমূলক অভিসন্ধিৰে লালুক বৰফুকনে নিজৰ স্বাৰ্থৰ ৰাজনৈতিক বৰসবাহ পাতিবলৈ উদ্যত হৈ দেশত অন্যায়-অধৰমৰ ধল বোৱাইছে আৰু তাকে প্ৰতিৰোধ কৰিছে দেশৰ সাংস্কৃতিক শক্তিৰ অভিনৱ প্ৰতীকা জয়মতীয়ে। এই নাটকীয় দ্বন্দ্বৰ পূৰ্বাভাষাকৈ "জয়মতী কথাছবিত" 'কৃষ্ণ-অসুৰ'ৰ নাচৰ প্ৰথমতেই অৱতাৰণা। এই নাচত দেখুৱা হৈছে সংস্কৃতি-দুষ্কৃতিৰ ঘোৰ সংগ্ৰামৰ পিছত সংস্কৃতিৰ বিজয় — কৃষ্ণৰ হাতত অসুৰৰ সুনিশ্চিত মৃত্যু।

জয়মতীৰো পৰিণতি সেয়েই। এক শক্তিশালী সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তিৰ সৈতে জয়মতীৰ সংগ্ৰাম জগতৰ বুৰঞ্জীত অপূৰ্ব। জয়মতীৰ আত্মদানেৰে যি জুই জ্বলাই দিলে সিয়েই বিদ্ৰোহী ৰাইজক গদাপাণিৰ পিছত থিয় কৰাই অত্যাচাৰী লালুকৰ পতন কৰালে।

জয়মতী কথা ছবিত কৃষ্ণ-অসুৰৰ নাচৰ অৰ্থ মহৎ।

দ্বিতীয়তে— জয়মতী কথাছবি অসমীয়া সংস্কৃতিৰ নিদৰ্শন। সেই কাৰণেই অসমীয়া কামৰূপী, নৃত্যৰ নিভাঁজ নিদৰ্শন হিচাপেও ইয়াক দাঙি ধৰা হৈছে। কথাকলি, ভাৰত নৃত্যম্— এই দুইবিধ ভাৰতীয় নৃত্য কৌশলৰ সৈতে কামৰূপী নৃত্য কৌশল বেলেগ আৰু তাৰ বৈশিষ্ট্য(তা) আছে। গাঁৱৰ ভাৱনাৰ পৰা এই কৃষ্ণ-অসুৰৰ নাচ জয়মতীত সংযোজিত কৰি কামৰূপী নৃত্য বিকৃত নকৰাকৈ ৰাইজক অসমীয়াৰ নিজা বৈশিষ্ট্য বুজিবলৈ সুবিধা দিয়া হৈছে। এই তথ্যৰ পোহৰত ভাৰত নৃত্যম্, কথাকলি আৰু কামৰূপী নৃত্যকৌশলৰ বিভিন্নতা আৰু বৈশিষ্ট্য(তা) এতিয়া বুজিব পাৰিব। 'জয়মতী' কথাছবি চোৱাসকলে এইবোৰ ভালকৈ মন কৰিব। 'জয়মতী' কথাছবিখন অকল আমোদ দিয়া আন কথাছবিৰ লগত ৰিজাবলৈ নাচায় যেন।

— চিত্ৰলেখা

'জয়মতী' বুলেটিন নং -২

'জয়মতী' কথাছবিত জাপীনাচ

পুৰণি ভাৰতৰ উচ্চাঙ্গ নৃত্য —ভাৰত নৃত্যম্, কথাকলি, মণিপুৰি আৰু কামৰূপী। এই আটাইবোৰৰ উৎস হৈছে ভাৰত নাট্যশাস্ত্ৰ। মুদ্ৰাৰ ফালৰ পৰা আটাইবোৰ একে যদিও, ভঙ্গী আৰু পদক্ষেপ, অভিনয় ইত্যাদিৰ তাৰতম্য লৈ এই চাৰিবিধৰ নিজা বৈশিষ্ট্য আছে। কামৰূপী নৃত্য এতিয়া ভাৰত নাট্যশাস্ত্ৰৰ পৰাই অহানে কামৰূপতে সৃষ্টি এই বিষয়ে প্ৰশ্ন উঠে। আমাৰ কথিত আছে যে পাৰ্বতীয়ে চিত্ৰলেখাক নাচ শিকায় —আৰু উষাই গৈ দ্বাৰকাৰ গোপীক নাচ শিকায়। শিৱই হৈছে নটৰাজ। তেন্তে অসমৰ পুৰণি নৃত্য সিফালৰ পৰা অহানে — ভাৰতীয় নৃত্য কামৰূপৰ পৰা প্ৰচাৰ হোৱা? সংগীতবিদ কীৰ্তি বৰদলৈদেৱে অসমৰ নাটকাচলৰ উল্লেখ কৰিছে। এই বিষয়ে অসমৰ নৃত্যশিল্পীসকলে গৱেষণা কৰাৰ দৰকাৰ। অসমত প্ৰচলিত 'কৃষ্ণ অসুৰ' নাচ যি জয়মতী ফিল্মত দিয়া হৈছে— তাক দেখিলেই কথাকলিতকৈ— ভংগীত আৰু পদক্ষেপত আন বৈশিষ্ট্য থকা ওলাই পৰে। এতিয়া আমাৰ শিল্পীসকলে কামৰূপী নৃত্য সকলো বৈশিষ্ট্য গণি পিটি উলিয়াই— তাক এটা সুকীয়া নৃত্যৰ প্ৰকাশ আৰু বিকাশ হিচাপে ভাৰতত থিয় কৰিবৰ হ'ল। ইয়াৰেই অনুপ্ৰেৰণা যোগাবৰ কাৰণে প্ৰথম কথাছবি জয়মতীত — অবিকৃত কৈ কৃষ্ণ-অসুৰৰ নাচ দিয়া হৈছে। নৃত্যশিল্পী শ্ৰীজীৱেশ্বৰ গোস্বামী, শ্ৰীসুৰেশ গোস্বামীয়ে কামৰূপী নৃত্য ভাৰতত জনাজাত কৰিবলৈ ইয়াৰ পিছতেই এটা সুস্থ চেষ্টা কৰে। তাৰ পাছত শিল্পী বিষ্ণুৰাভায়ো কামৰূপী নৃত্যত মনযোগ দিয়ে। আজিও অসমীয়া নতুন নৃত্য শিল্পীসকলে কৃষ্ণ অসুৰৰ নৃত্য মন দি চাই এই বিষয়ে....... [পাছৰ অংশ পোৱা নগ'ল— সম্পাদক]

অসমীয়া আধুনিক অৰ্কেষ্ট্ৰাসংগীতৰ নিদৰ্শন নতুন সংস্কৰণ 'জয়মতী'ত দিয়া হৈছে।

এতিয়ালৈকে কোনো অসমীয়া কিম্বা ভাৰতীয় কথা ছবিৰ অন্তৰাল সংগীতত — আধুনিক বাদ্যযন্ত্ৰৰে সৈতে পুৰণি বাদ্যযন্ত্ৰৰ এনে সমন্বয়ৰ প্ৰচেষ্টা হোৱা নাই। আধুনিক অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ সৈতে সমন্বয় কৰি — ভোৰতাল, মৃদংগ, খোল, তাল, খুটি তাল, কৰতাল কোনো কথাছবিত ব্যৱহাৰ কৰা নাই। অসমীয়া বাদ্য-যন্ত্ৰ আৰু আধুনিক বাদ্যযন্ত্ৰৰে সমন্বয় কৰি সৃষ্টি কৰা এই জয়মতীৰ নতুন অন্তৰাল সংগীত ভাৰতীয় সংগীত জগতত এক অপূৰ্ব সৃষ্টি আৰু অসমীয়া শিল্পীসকলৰ অভিনৱ দান।

এনে সমন্বয় প্ৰচেষ্টা প্ৰথমেই তেজপুৰৰ 'বাণ ষ্টেজ'ত জ্যোতিপ্ৰসাদে তেজপুৰৰ নিকামুল সত্ৰৰ অধিকাৰ শ্ৰীগহন চন্দ্ৰ গোস্বামী দেৱৰ সহযোগত আৰম্ভ কৰে—১৯৩৬ চনত। স্বৰ্গীয়

সংগীতজ্ঞ নগেন্দ্ৰ নাৰায়ণ চৌধুৰী দেৱ সেইবাৰ তেজপুৰৰ সংগীত সভালৈ আহোঁতে এই সমন্বয় প্ৰচেষ্টাৰ কৃতকাৰ্যতাত মুগ্ধ হয়। ইয়াৰ পিছত নগাঁৱৰ হয়বৰগাঁৱৰ নাট্যমন্দিৰত শ্ৰীযুত নৰেন্দ্ৰনাথ বৰদলৈৰ নেতৃত্বত এনে ধৰণৰ অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰা গঠিত হয়। ১৯৪০ চনত জ্যোতিপ্ৰসাদে গুৱাহাটীৰ 'কুমাৰ ভাস্কৰ নাট্যমন্দিৰ'ত কাবেঙৰ লিগিৰী নাট মেলাৰ উপলক্ষে প্ৰায় বাঠিজন বাদ্যবিশাৰদৰ সৈতে নাট্যকাৰ আৰু সংগীতজ্ঞ শ্ৰীযুত প্ৰবীণ ফুকনৰ সহযোগেৰে অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰেছনৰ নিৰ্দশন দাঙি ধৰে। 'বাণ ষ্টেজ'ত এই অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ ধাৰা ৰক্ষা কৰি থাকিবলৈ চেষ্টাত থাকে আৰু পিছত শিল্পী বিষ্ণুৰাভাই ইয়াত নতুন অসমীয়া যন্ত্ৰৰ সমন্বয় কৰে— অসমীয়া বানবাটি, বটা, পেঁপা, মহৰ শিং ইত্যাদি। বিষ্ণুৰাভাই বিশেষকৈ কিছুমান উপজাতীয় সুৰ আৰু ছন্দ এই অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰা সংগীতত প্ৰয়োগ কৰি অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰা সংগীতৰ আৰু এক বিচিত্ৰতা সৃষ্টি কৰে। ইয়াৰ পিছত কেইবছৰমান কলিকতীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ পাশ্চাত্যসংগীতৰ অনুকৰণত সৃষ্টি হোৱা ভাৰতীয় বৈশিষ্ট্যবৰ্জিত অৰ্কেষ্ট্ৰা সংগীতে অসমৰ এই মৌলিক প্ৰচেষ্টাক আঁৰ কৰি ধৰেহি। কিন্তু সুখৰ বিষয় শিৱসাগৰত বহ্য সদৌ অসম শিল্পী সংঘৰ প্ৰথম অধিবেশনত অধ্যাপক শিল্পী পৰাগ চলিহাৰ নেতৃত্বত অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰা আকৌ বলিষ্ঠ হৈ উঠিছে। এইবাৰ পৰাগ চলিহাদেৱে— নাগৰা, ডবা আৰু বৰকাঁহ, আন আনবোৰ অসমীয়া বাদ্যযন্ত্ৰৰ উপৰিও ব্যৱহাৰলৈ অনাত— অসমীয়া অৰ্কেষ্ট্ৰাৰ এটা গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ বিচিত্ৰতাৰ সৃষ্টি হৈছে। জয়মতী কথাছবিৰ নতুন সংস্কৰণত কলিকতাৰ প্ৰথম শ্ৰেণীৰ আধুনিক অৰ্কেষ্ট্ৰাবাদকসকলৰ সহযোগত অসমীয়া বাদ্যযন্ত্ৰৰ, তাৰে সমন্বয় কৰি এইবাৰৰ জয়মতীৰ অভিনৱ অন্তৰাল সংগীত দিয়া হৈছে। আমাৰ অসমীয়া যন্ত্ৰ সংগীতৰ অৰ্কেষ্ট্ৰাত অসমীয়াৰ নিজত্ব ৰাখি যাবলৈ হ'লে এই বাটেদিয়েই যাব লাগিব। অসমীয়া যন্ত্ৰ সংগীতৰ আধুনিক ধাৰাত কেনেকৈ অসমীয়া বৈশিষ্ট্য বজাই ৰাখিব পাৰি তাৰে ই নিদৰ্শন। কথাছবিৰ যোগেদি ই এতিয়া প্ৰচাৰ হোৱাত— অসমৰ সকলো চহৰ— আৰু গাঁৱে-ভুঁৱে নাটঘৰবোৰে অসমীয়াৰ নিজস্ব যন্ত্ৰসংগীত সৃষ্টি কৰিবলৈ সুচল পাব। অসমীয়া যন্ত্ৰসংগীতৰ বিশিষ্টৰূপ সৃষ্টি কৰিবলৈ বিচাৰোঁতা সকলোৱেই অসমীয়া আধুনিক যন্ত্ৰ সংগীতৰ এই ক্ৰম বিকাশ— আৰু তাৰ নতুন প্ৰকাশ মনোযোগেৰে লক্ষ্য কৰিব। অসমৰ চহৰ আৰু গাঁৱৰ সকলো নাটঘৰতে, সংগীত প্ৰতিষ্ঠান আৰু বিচিত্ৰ অনুষ্ঠানবোৰেও, অসমীয়া বাদ্যযন্ত্ৰক উপযুক্তভাৱে আধুনিক বাদ্যযন্ত্ৰপাতিৰে খাপ খুৱাই— অসমীয়া যন্ত্ৰসংগীতৰ বৈশিষ্ট্য বজাই ৰাখি আৰু ন ন বৈচিত্ৰ্য সৃষ্টি কৰি— ভাৰতীয় সংগীত জগতত— তথা বিশ্ব সংগীত সভাত— নিজৰ আপুৰুগীয়া আৰু সোণমূলীয়া সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য প্ৰতিষ্ঠিত কৰিবলৈ সাধনা কৰক। মনত ৰাখিব— অসমীয়া জাতিক জীয়াই ৰাখিব, অসমীয়া সাংস্কৃতিক বৈশিষ্ট্য আৰু তাৰ নৱতম মৌলিকত্বইহে। ❑

—চিত্ৰলেখা

ডাঃ ললিত মোহন চৌধুৰীলৈ (তেজপুৰৰ বিখ্যাত অভিনেতা) বৰপেটাৰ প্ৰসন্নলাল চৌধুৰীয়ে লিখা চিঠি

বৰপেটা
৬।৪।৩৬

প্ৰিয় ডাঙৰীয়া!

জয়মতী চাই আহিলোঁ। যোৱা কালিও চাইছোঁ, আজিও চাইছোঁ। চাই মোৰ ভাল লাগিছে। শব্দ যদিও বেয়া হৈছে, তথাপি জয়মতী কাহিনীৰ অসমীয়াৰ পক্ষে শব্দ নহ'লেও বুজিবৰ পক্ষে টান নহয় যেন পাওঁ— যদিহে অৱশ্যে সেই অসমীয়াৰ শিৰে-ধমনীয়ে অসমীয়াৰ তেজ বৈ থাকে। মোৰ মনত মুঠভাৱে জয়মতী আধাফুটা মাতৰ ল'ৰা-ছোৱালী যেন বোধ হৈছে— কথাৰ প্ৰত্যেক শব্দ পৰিস্ফুট নহ'লেও বুজাত ব্যাঘাত নহয় আৰু মৰমো কম নালাগে। আমিতো হিন্দী ভাষা নুবুজিলেও হিন্দী টকী চাওঁ; অসমীয়াৰ বেলিকা শব্দ বেয়া হ'লেও ডাঙৰ ডাঙৰ আপত্তি কেনেকৈ টিকে!

দৃশ্যপট আদি অতি বিতোপন হৈছে— কল্পনাই-বাস্তৱে বোধ হয় মিলি গৈছে, আহোমৰ দিনৰ পয়োভৰ পূৰ্ণভাৱেই প্ৰকাশ হৈছে, প্ৰাকৃতিক দৃশ্যাৱলীৰতো কথাই নাই, সি অবৰ্ণনীয়।

অভিনয় সম্পৰ্কে, যদিও ই অসমৰ দৰে ঠাইৰ অভিনেতা আৰু বিশেষকৈ অভিনেত্ৰীৰ — অভিনেত্ৰীৰ কি গাঁৱলীয়া ছোৱালীৰ —অভিনব প্ৰচেষ্টা—, তথাপি সি বহুত তথাকথিত চিনেমা ষ্টাৰৰ অভিনয়তকৈ ভাল হৈছে বুলি ক'বৰ সাহ হয়। লালুকৰ অভিনয়ত আপুনি সন্তুষ্ট হোৱা নাই বুলি কৈছিল, কিন্তু ক'ত! মইতো তেনে নেদেখিলো, বৰং তাৰ বিপৰীত। অভিজ্ঞ ফিল্ম অভিনেতাৰ দৰে অংগীভংগী হৈছে, ভাব আদিৰ প্ৰকাশ শুৱলা হৈছে, সোৱণশিৰিৰ নাচটো মনোৰম হৈছে। সেউতীৰ ভেশ পৰিৱৰ্তনত তৎপৰতা ঘোঁৰাত উঠা, তৰোৱাল ব্যৱহাৰ কৰা আদিয়ে নিশ্চয় অভিনেত্ৰী হিচাপে তেওঁক ওখ আসন দিব। ৰাজমাওৰ চৰিত্ৰত গাম্ভীৰ্যৰ যথোপযুক্ত প্ৰকাশ হৈছে। বহুতে কোৱা কাণত পৰে জয়মতীৰ অভিনয় ভাল হোৱা নাই। কিন্তু মোৰ দৃঢ় ধাৰণা তেওঁলোকে জয়মতীৰ চৰিত্ৰৰ গুৰুত্ব ভালকৈ ধৰিব পৰা নাই। জয়মতীৰ পূজাৰ ঘৰৰ নিৰ্মলতা যেনে ফুটি উঠিছে, তাৰ মাজত জয়মতীৰ চৰিত্ৰৰো গভীৰতা আৰু সাত্ত্বিক শক্তিমত্তাই ৰূপ পাই উঠিছে। জয়মতীয়ে দোলাত উঠি ঘৰৰ পৰা ওলাই আহোতে অত আকুলতাৰ মাজত যেনে স্থিৰ আৰু অবিচলিতভাৱে আহিছে, সেয়ে জয়মতীৰ চৰিত্ৰৰ এটা মূৰ্ত প্ৰকাশ, তাৰ ওপৰত ৰাজসভালৈ যাওঁতে যি গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা কৰি গৈছে সি বহুত নামজাদা অভিনেত্ৰীৰ পক্ষেও সহজ নহয়, তাৰ ওপৰত ৰাজসভাত লালুকৰ বিৰক্তিকৰ যুক্তিৰ উত্তৰ ৰঙাপে কম্পিত চকুৰে সম্মুখলৈ চাই পাচ কিবাৰ দৃশ্যটোতো এটা বিস্ময়কৰ বস্তু। এটা অবিচলিত গাম্ভীৰ্যই জয়মতীৰ আত্মশক্তি আৰু সত্যাগ্ৰহৰ ভাৱত বিশেষ সহায় কৰিছে।

জয়মতীৰ বিদায়ৰ দৃশ্যটো চাই মোৰ চকুত পানী আহিছে, অথচ মই মানুহজনৰ কোমলতা বোলা বস্তুৰ লগত বৰ পৰিচয় নাই।

ডালিমীৰ প্ৰশংসা সকলোৱে কৰিছে, ময়ো কৰোঁ। ডালিমীৰ অংগীভংগী পছন্দ দৰে। কিন্তু বাহাদুৰী দিওঁ নাচত। বতাহত যি তালত ফুল পাতখিনি নাচিছে, গীত আৰু নাচৰ তালৰো হিচাপ সিমানখিনিয়ে। সন্দেহ নাই ডালিমী যে পৰ্বতৰ শ্যামল সৌন্দৰ্যৰ মায়া। এছাটি মধুৰ বতাহ। এটা চিৰন্তন প্ৰহেলিকা।

গাঠি হাজৰিকাৰ মাজে মাজে দুই এবাৰ মাত্ৰাধিক্য হ'লেও মুঠ হিচাপে ভাল হৈছে। অন্যান্য অভিনেতাবিলাকৰো সকলোৰে ভাল হৈছে। কাৰো অভিনয়ত দোষ দিব পৰা নাযায়। গাঠিৰ মাত্ৰাধিক্য যেন দেখি এই বুলি জয়মতী সম্পূৰ্ণৰূপে অটল-অচল। নতুবা তাত অতিৰিক্ত বুলিবৰ ঠাই নাছিল। বাস্তবিকতে গাঠিৰ অৱস্থাত পৰিলে মানুহ অধৈৰ্য হয়, আৰু ভাবৰ অধিক মাত্ৰা প্ৰকাশ পায়।

মুঠৰ ওপৰত জয়মতীৰ Production কৃতকাৰ্য হৈছে। অসমীয়া মানুহে অসমীয়া মানুহৰ কৰ্তব্য কৰিব বুলি আশা কৰা জ্যোতিক মোৰ অভিনন্দন জনাব। জ্যোতি আমাৰ আৰ্টৰ ৰাজ্যত ভগীৰথ। ৫০ বছৰমানৰ পাছৰ কাম আজিয়েই কৰি সমগ্ৰ অসমক সঞ্জীৱিত কৰিছে। জ্যোতিয়ে মোক বেয়া পাইছে নিশ্চয় সেইটো প্ৰকাশ নকৰাৰ বাবে। সেইটো লেখা আছে, কিন্তু মোৰ বোধেৰে প্ৰকাশযোগ্য matter নাই, মাত্ৰ advertise কৰাহে হ'ব যেন। সেই বাবেই হেলা কৰি আছোঁ। আপুনি নিমাত কিয়? যাবৰ সুবিধা থকা হ'লে গ'লোহেঁতেন কিন্তু স্কুল এৰি যাব নোৱাৰো। ভীষণ ব্যাপাৰ। তাৰ ওপৰত কিবা এখন ৰচনাত ব্যস্ত আছো। পদ্মপতি ইয়াতে আছে, এদিন All India towel Eaters' conference বহিছিল। একৰকম ভালে আছো— আশা কৰো আপোনাৰ ভাল— আজি এৰা ভাল। ৰাতি হ'ল।

আপোনাৰ

শ্ৰীপ্ৰসন্ন ❐

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা সম্পৰ্কে

[অসমীয়া কবিতাৰ কাহিনী (৪) ৰ একাংশ]

ভবানন্দ দত্ত

অসমীয়াৰ জাতীয় চেতনাৰ তিনিটা ঐতিহাসিক স্তৰ আমি দেখা পাওঁ, যেনে, অসমীয়া জাতীয়তাবাদ, সৰ্বভাৰতীয় জাতীয়তাবাদ আৰু সাম্ৰাজ্যবাদবিৰোধী হিচাপে এছিয়া আৰু আফ্ৰিকাৰ পৰাধীন জাতিসমূহৰ সৈতে ঐক্যবোধ। কিন্তু ই আমাৰ জাতীয় চিত্তৰ অনুভূতিৰ অতি গভীৰ ফাল যদিও, সি মাত্ৰ এটা ফালহে। জাতীয় চিত্তৰ আৰু এটা ফাল আছে যিটো উদাৰ মানৱতাবাদী, ব্যক্তি-জীৱনৰ ঐহিক হৃদয়াবেগৰ মুক্তিকামী ফাল। আমাৰ জাতি পৰাধীন থকাৰ কাৰণে কবি হৃদয়ৰ এই দুই প্ৰেৰণা দুইমুখী হৈ পৰিল। পাশ্চাত্য-বিজ্ঞান, যন্ত্ৰশিল্প আৰু বিশ্বজনীন উদাৰ মানৱতাবাদে এফালে বিশ্বজগতক আমাৰ কবি-চিত্তত আপোন কৰি তুলিলে, কবি হ'ল প্ৰকৃতিপ্ৰেমী, মানৱ প্ৰেমী, সুন্দৰৰ সাধক। প্ৰাক্-ইংৰাজ যুগৰ ভাৰতীয় চেতনাত বিশ্ব প্ৰকৃতি আছিল মায়াময়, সংসাৰ আছিল অনিত্য আৰু দুঃখময়; আত্মীয়-স্বজন, ভাই-বন্ধু আদি আছিল মোহদৃষ্টি মাত্ৰ। সেয়ে সুন্দৰ আছিল মাত্ৰ পৰলোকত, হয়তো বৈকুণ্ঠত, নহ'লে কোনো অৰূপ নিৰ্গুণ ব্ৰহ্মৰূপে। কিন্তু নৱশিক্ষিত মধ্যবিত্ত কবি-চিত্তই এই মাটিৰ পৃথিৱী, এই আকাশ তৰা, ফুল, এই নৈ-নিজৰা, গিৰি-কান্তাৰ, এই মানুহৰ সমাজত প্ৰেম-প্ৰীতি আদিৰ অনুভূতিৰ আদান-প্ৰদানৰ মাধুৰ্য্য, মানুহে মানুহে অন্তৰংগ পৰিচয়—এইবোৰৰ মাজেদি সুন্দৰৰ বিকাশ অনুভৱ কৰিব ধৰিলে। এই বিশ্ব-দৃষ্টিয়েই আনি দিলে আমাৰ সাহিত্যত নৱজাগৰণ, জীৱনৰ ব্যাপ্তি আৰু বিকাশৰ নতুন সম্ভাৱনা, নতুন আত্মসম্মানবোধ আৰু মানুহে মানুহে সমতাবোধ। এই দৃষ্টিৰ, এই উপলব্ধিৰ কোনো সামাজিক আৰু ৰাজনৈতিক বাধা নথকা হ'লে অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ এক মহান আৰু সৰ্বব্যাপক বিকাশ আজি আমি দেখা পালোহেঁতেন।

বৰ্তমান যুগৰ যি কোনো অসমীয়া কবিৰেই প্ৰাণৰ গভীৰত এই 'সুন্দৰ'ৰ তাগিদা আছে। কিন্তু এই 'সুন্দৰ' মানৱ সমাজত আৰু প্ৰকৃতিত সম্পূৰ্ণৰূপে বিকশিত হৈ উঠিবলৈ এতিয়াও বহুত বাকী। কিন্তু ইংৰাজ শাসনৰ ভিতৰেদি আমাৰ ভাৰতীয় আৰু অসমীয়া সমাজ তথা সমূহ প্ৰাচ্যৰ সমাজৰ যি পৰিবৰ্তনৰ পথ মুকলি হ'ল, বণিকৰ সামন্ত সমাজৰ অমানিশাৰ আৱৰণ ফালি নতুন উষাৰ যি ফেহুজালি দিলে, বিজ্ঞানৰ প্ৰভাৱে দুৰ্দ্ধৰ্ষ প্ৰকৃতিক যিদৰে জয় কৰি ক্ৰমে মানুহৰ আয়ত্তাধীন কৰি মানৱ জীৱন প্ৰাকৃতিক বিভীষিকাৰপৰা ক্ৰমে মুক্ত কৰিব ধৰিলে আৰু প্ৰকৃতিক মানুহৰ আপোন কৰি আনিব ধৰিলে— সেই সামাজিক বিকাশ (নতুন মধ্যবিত্ত শ্ৰেণীৰ বিকাশ) আৰু বিজ্ঞানৰ প্ৰয়োগে এই 'সুন্দৰ'ৰ বাস্তৱ ভেঁটি গঢ়ি দিব ধৰিলে। কবিয়ে অনুভৱ কৰিলে যে এই সুন্দৰৰ পৰশে জীৱনৰ ফুল ফুলাই তোলে, হৃদয়ক স্পৰ্শ কৰি অনিৰ্বচনীয় আনন্দ আনি দিয়ে, এই সুন্দৰৰ পৰশতেই প্ৰকৃতি ধুনীয়া, মানুহ ধুনীয়া, জীৱন ধুনীয়া আৰু ধুনীয়া এই বিশ্ব চৰাচৰ।

কিন্তু আমাৰ সমাজৰ অৰ্থনৈতিক জীৱনত আৰু প্ৰকৃতিক সম্পূৰ্ণ জয় কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বিজ্ঞানৰ প্ৰয়োগ অতি সামান্য মাত্ৰ হৈছে; যাৰ ফলত কবিৰ চিত্তত 'সুন্দৰ'ৰ ধাৰণা হ'ল কুহেলিকাময়, অচেনা, অথচ যেন চিৰ-পৰিচিত গোপন হৃদয়-সঞ্চাৰী অথচ উপলব্ধিৰ অতীত। ই যেন ছাঁয়াময়া প্ৰহেলিকা, যি প্ৰিয়জনৰ চাৱনিত, সেউজী পথাৰত, সীমাহীন দিগন্তত ভুমুকি মাৰি যায়। কাৰণ কবিৰ জীৱনৰ পৰিবেশত থাকি যায় কুসংস্কাৰপূৰ্ণ দুঃখ দাৰিদ্ৰ্যজৰ্জৰ সমাজ-জীৱন আৰু তাৰ আনুষংগিক নীচতা, শঠতা আৰু মনুষ্যত্বহীনতাৰ গ্লানি, থাকি যায় বিদেশী শাসকৰ তলত পদে পদে আত্ম-অৱমাননা, অন্তৰত আৰু বাহিৰত দাসত্বৰ বাঘজৰী, থাকি যায় উদ্দাম প্ৰকৃতি-বিজয়কামী বাধাহীন কামনাৰ বাস্তৱ বন্ধন, থাকি যায় মানৱীয় সামাজিক সম্বন্ধৰ উচ্চ-নীচ ভাব, কুসংস্কাৰ আৰু অনুভূতিৰ অতি সংকীৰ্ণ পৰিসৰ। এয়েই হ'ল বৰ্তমান যুগৰ যি কোনো অসমীয়া কবিৰ জীৱনৰ ট্ৰেজেডি, কাৰণ সুন্দৰেই সেই সকলো কবিৰ গূঢ়তম প্ৰেৰণা আৰু জীৱনৰ মুক্তি আৰু প্ৰকৃতিৰ বিজয়েই সেই সুন্দৰৰ বাস্তৱ ৰূপ। ইয়াৰ কাৰণেই অসমীয়া সাহিত্যত সৰ্বাংগ-সুষম কাব্য সৃষ্টি আজিলৈকে হ'ব পৰা নাই। সুন্দৰৰ এই বাস্তৱ-বিমুখতাৰ কাৰণেই ভাৰতৰেই শ্ৰেষ্ঠ কবি ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কাব্য সৃষ্টিতো বহু ঠাইত দুৰ্বলতা আনি দিছে।

এই সুন্দৰৰ দুই প্ৰধান ৰূপ; এক হৈছে সৰিৎ, সাগৰ, আকাশ পৃথিৱীৰ জিলিকি থকা সুন্দৰ আৰু আন ৰূপ হৈছে মানৱ সমাজৰ দৈন্য, ক্লেদ, ঘৃণা, বিদ্বেষাদি বৰ্জিত মানৱ অন্তৰৰ প্ৰেম-প্ৰীতিময় সম্বন্ধ। ইয়াৰ ভিতৰত সমাজ আৰু ব্যক্তি-হৃদয়ৰ সৌন্দৰ্যই কবিৰ প্ৰধান উপজীব্য, মানৱবিহীন প্ৰাকৃতিক সৌন্দৰ্য্য বহুক্ষেত্ৰত পৰোক্ষহে। মানৱ সমাজত বিৰাজমান সুন্দৰৰো নানা ফাল আছে আৰু বিশেষ বিশেষ কবিয়ে তাৰ বিশেষ বিশেষ ফালৰ দ্বাৰা প্ৰধানভাৱে আকৃষ্ট হয়। কিছুমান কবিৰ নিজৰ ব্যক্তিগত জীৱনৰ সুষম সমন্বয় আৰু সৰ্বাংগীন স্ফুৰণৰ আদৰ্শই মূল প্ৰেৰণা হয়— যি প্ৰেৰণা বিশেষকৈ অম্বিকাগিৰিৰ। আন কিছুমান মানুহে মানুহে অন্তৰৰ কলুষহীন প্ৰেমময় সম্পৰ্কৰ আদৰ্শৰ দ্বাৰা অনুপ্ৰাণিত হয়, যি প্ৰেৰণা চন্দ্ৰকুমাৰৰ; ইয়াৰ ভিতৰৰে আকৌ কিছুমানে মানৱীয় সম্পৰ্কৰ ভিতৰত অতি নিবিড় আৰু অতি অন্তৰতম যোগৰ যি শ্ৰেষ্ঠ নিদৰ্শন নাৰী-পুৰুষৰ প্ৰেম তাৰ ভিতৰতেই সুন্দৰৰ উপলব্ধি বিচাৰে, যেনে গণেশ গগৈ, যতীন দুৱৰা, ৰত্ন বৰককাতি আৰু কিছু পৰিমাণে দেৱ বৰুৱা। এই শ্ৰেণীৰ কবিয়েই আমাৰ দেশত বেছি। এওঁলোক সৰহ ক্ষেত্ৰতেই আত্মকেন্দ্ৰিক। এওঁলোকে অন্তৰৰ সত্যৰ লগত বহিঃবাস্তৱৰ লগত সংগ্ৰাম কৰি সমাজক অন্তৰৰ সত্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত কৰিব বিচাৰে। এওঁলোকে হৈছে বিদ্ৰোহী কবি। এই দুই ফালৰ দুই মুৰত আছে যতীন্দ্ৰ দুৱৰা আৰু প্ৰসন্ন চৌধুৰী। দুৱৰাৰ প্ৰেৰণা আপোন হৃদয়ৰ প্ৰেম আৰু চেতনা সমাজবিমুখ, প্ৰসন্নলালৰ প্ৰেৰণা আত্মমৰ্যাদাবোধ আৰু সমাজক মুক্তিৰ মৰ্যাদাত প্ৰতিষ্ঠা কৰা আৰু চেতনা একেবাৰে দেশপ্ৰাণ আৰু আন্তৰ্জাতিক। ৰোমান্টিক কবিসকলে মহত্তৰ সমাজ-জীৱনৰ প্ৰেৰণাক অৱহেলা কৰি নিজৰ কাব্যক ভাববিলাস মাত্ৰ কৰি তুলিছে; বিপ্লৱী কবিসকলে সমাজ-জীৱনৰ প্ৰেৰণাত নিজৰ অন্তৰৰ একান্ত অন্তৰংগ সুকুমাৰ অনুভূতিক কিছু পৰিমাণে অৱহেলা কৰিছে। এই দুই অনুভূতিৰ ঐক্য আৰু সমন্বয়তহে শ্ৰেষ্ঠ শিল্পৰ সৃষ্টি হ'ব পাৰে।

অসমৰ কেৱল এজন শিল্পীৰ জীৱনতহে এই দুই প্ৰেৰণাৰ সমান সমাৱেশ দেখা যায়। তেওঁৱেই হৈছে বিপ্লৱী সুৰ-শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহুমুখী প্ৰতিভাৰ মূল উৎস

সুন্দৰৰ সাধনা। প্ৰকৃতিৰ বুকুত যি সুন্দৰৰ প্ৰকাশ গছে— পাতে-বনে, আকাশৰ তৰাৰ দীপালীত আৰু জোনৰ হাঁহিত, সেই সুন্দৰবেই প্ৰকাশ বিচাৰে কবিয়ে, ব্যক্তিগত জীৱনধাৰাত, সমাজৰ সকলো শ্ৰেণীৰ সৰু-বৰ সকলো মানুহৰ প্ৰাণে প্ৰাণে বিচাৰে নিজৰ মহিমাৰে মানৱ অন্তৰত সত্য সুন্দৰৰ ৰূপ বিকশি উঠাটো। মানৱ সমাজত, ব্যক্তি-জীৱনত সেই সুন্দৰৰ বিকাশৰ বাধা দূৰ কৰিবলৈ কবি হৈ পৰে সংগ্ৰামী দেশকৰ্মী, হৈ পৰে সমাজৰ সকলো কু-সংস্কাৰৰ জঞ্জাল ধুই মচি নিয়া বিপ্লৱী প্ৰাণৰ প্ৰতীক। সেই জ্যোতিপ্ৰসাদ এহাতে বিপ্লৱী নেতা আৰু শিল্পী আৰু আনহাতে সুকুমাৰ সৌন্দৰ্যলোলুপ কবি আৰু সুৰ-সাধক।

"তাত সুন্দৰে যে ফুলাৰ মন্ত্ৰ অহোৰাত্ৰি মাতে
সেই হে আজি ইমান ফুল প্ৰভাতে প্ৰভাতে
সেই মন্ত্ৰ শুনি ৰূপত পালো সাৰ
সেই মন্ত্ৰ শুনি
মোৰ লগৰীৰ হাঁহি জাগিল
মোৰ জীৱনৰ বাঁহী জাগিল সংসাৰ।
সুৰৰে দেউলৰে ৰূপৰে শিকলি
ভাঙি দিয়া খুলি দুৱাৰ সোণোৱালী,
সুন্দৰ, সুন্দৰ, চিৰসুন্দৰ।

জ্যোতিপ্ৰসাদে জীৱনৰ কোনো অৱস্থাতে সুন্দৰৰ এই সৰ্বব্যাপী ৰূপৰ ছবি ম্লান হ'ব দিয়া নাছিল। মানৱ-হৃদয়ৰ সৌন্দৰ্যই কবিক মানৱোত্তৰ বিশ্ব প্ৰকৃতিৰপৰা বিচ্ছিন্ন কেতিয়াও কৰিব পৰা নাছিল বা প্ৰিয়াৰ সৌন্দৰ্যত আপোন পাহৰি কবিয়ে বহল মানৱ সমাজৰ অৱস্থিতিৰ ফালে পিঠি দিয়া নাছিল। কবি-প্ৰাণৰ এই সুন্দৰৰ সাধনাৰ চানেকি অতি স্পষ্ট আৰু তীব্ৰভাৱে কাৰেঙৰ লিগিৰী নাটকত ফুটি উঠিছে (৬ষ্ঠ বছৰ দশম আৰু একাদশ সংখ্যা ৰামধেনুত অধ্যাপক সত্যেন শৰ্মাৰ প্ৰবন্ধ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জ্যোতি চাওক)। এই নাটকৰ নায়ক সুন্দৰ কোঁৱৰ কবিৰ নিজা ভাষাত 'বিপ্লৱী মনীষাৰ প্ৰতীক' আৰু আচলতে কবিৰ নিজৰ জীৱনৰ প্ৰতিকৃতি। সুন্দৰ কোঁৱৰে বিচাৰে মানুহৰ লগত মানুহৰ সম্বন্ধ— বিশেষকৈ পুৰুষ আৰু নাৰীৰ বৈবাহিক সম্বন্ধ প্ৰচলিত শ্ৰেণীবিভক্ত সমাজৰ কুসংস্কাৰপূৰ্ণ সমাজৰ বাহ্যিক আচাৰ-নীতিৰ দ্বাৰা পৰিচালিত ন'হৈ মানৱ অন্তৰৰ সত্য, যি প্ৰেম, তাৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত হওক। সত্য আৰু সুন্দৰৰ ৰাজ্যত উচ্চ-নীচ নাই। তাত বাহ্যিক সামাজিক প্ৰতিষ্ঠাৰ মাপ-কাঠিত মানৱ জীৱনৰ মূল্যাংকন নহয়, সেই জগতত লিগিৰীৰপৰা ৰাজৰাণীলৈকে সকলোৰে সমান স্থান, সমান মূল্য আৰু মৰ্যাদা। প্ৰেমৰ সঁহাৰি পাই যাৰ হৃদয়-ফুল ফুলে সেয়েই প্ৰকৃত মানৱতাৰ মৰ্যাদা পায়। যি সমাজে অৰ্থ আৰু বংশৰ মৰ্যাদাৰ বিভেদ বিচাৰৰ দ্বাৰা মানৱতাৰ এই চিৰন্তন সত্যক মৰিমূৰ কৰি সুন্দৰৰ আলোক-বন্তি নুমাই পেলায়, সেই সমাজৰ বিৰুদ্ধে বিপ্লৱ কৰাটো, সকলো শক্তি প্ৰয়োগ কৰি সেই অন্যায় আৰু বিচাৰক চূৰমাৰ কৰাটো যি কোনো শিল্পী আৰু সাধকৰ কৰ্তব্য— এই চেতনাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সমগ্ৰ জীৱনত এটা ঐকতান সৃষ্টি কৰিছে। সুন্দৰৰ একনিষ্ঠ পূজাৰী হোৱাৰ কাৰণেই জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰাজনৈতিক বিপ্লৱী নেতা আৰু কৰ্মী— সেয়েই মুক্তিৰ বাবে শিল্পীৰ অগ্নিবাণীত বিপ্লৱী সুৰ বাজে, কবি কণ্ঠত মুক্তি-মন্ত্ৰ ধ্বনিত হয়, কবিৰ লেখনীত মুক্তি সংগ্ৰামৰ বাবে দেশৰ যুৱকৰ প্ৰতি উদাত্ত আহ্বানৰ বাণী অগ্নি-অক্ষৰে আত্মপ্ৰকাশ কৰে। 'বিশ্ব বিজয়ী নওজোৱান্', 'সাজু হ'বৰে হ'ল অসমীয়া'...

'দুৱাৰ মুকলি কৰ অসমীয়া', 'তোৰ জ্যোতি ম্লান কৰিবৰ হ'ল', 'জননী পূজাৰ মন্দিৰ সুদা নজুলোৱা কিয় বন্তি', 'লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা মৰিবলৈ ভয় নাই'।

এইখিনিতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ বিপ্লৱী কবি প্ৰসন্নলালৰ সমগোত্ৰীয়। এই দুয়ো কবিয়েই মানৱতাৰ সাম্য আৰু সামাজিক মুক্তিৰ মন্ত্ৰ-সাধক কবি। দেশ, সমাজ আৰু ব্যক্তিৰ মুক্তিযুদ্ধৰ বাবে দুয়োজনেই যুৱকপ্ৰাণৰ বিপ্লৱী শক্তিৰ ওপৰত বিশ্বাসী আৰু দুয়োজনৰেই আহ্বান দেশৰ যুৱক সম্প্ৰদায়ৰ প্ৰতি, অসমৰ ডেকা-গাভৰুৰ প্ৰতি। জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰসন্নলালৰ উদ্দেশ্যে লিখা এটা প্ৰশস্তি কবিতাত দুই কবিৰ সমধৰ্মী অন্তৰৰ নিষ্ঠা আৰু কাকৃতিৰ ছবি উঠিছে।

"হেৰা বন্ধু, হেৰা নবীন,
লোৱা তুলি, তুলি লোৱা
বিদ্ৰোহী বহ্নি দগ্ধ হৃদয়ৰ মহা অগ্নিবীণ
হেৰা-বন্ধু বিপ্লৱী প্ৰবীণ।
তুমি সুনিপুণ গোৱা গুণ গুণ দীপক ৰাগিণী
দেই পূৰি লৈ যাওক অসমৰ আকাশ অৱনী—
নবীনৰ তন্দ্ৰাতুৰ অলস বননি, কবিতাৰ প্ৰণয় ফুলনি;
মুক্ত কৰা বিপ্লৱ ধ্বনি, বজোৱা বজোৱা অগ্নিবীণ,
গোৱা মহা তপস্যাৰ তেজোদ্দীপ্ত গান—
বিলাসৰ সপোনৰ জোনাকীৰ কছৰৎ যত
চূৰ্ণ কৰি কৰা থানবান
গোৱা বন্ধু প্ৰয়লয়ৰ গান..."

জন-সমাজত 'বিপ্লৱ ধ্বনি' মুক্ত কৰিবলৈকে জ্যোতিপ্ৰসাদে গাঁৱে গাঁৱে স্বৰাজৰ বাণী বিলাই ঘূৰি ফুৰে, ভৈয়ামৰ বাটে বাটে 'অগ্নি গানৰ জুই ফিৰিঙতি সিঁচে'। দুইজন কবিয়েই কংগ্ৰেছী কৰ্মী— মুক্ত সৈনিক।

কিন্তু দেশৰ মুক্তিৰ পথ কি, মুক্তি-সৈনিকৰ আদৰ্শৰ প্ৰতীক কি আৰু আদৰ্শ বীৰ কোন— এইবোৰ প্ৰশ্নত আমাৰ বিদ্ৰোহী কবিসকলৰ ধাৰণা আৰু উপলব্ধিৰ কিছু প্ৰভেদ দেখা যায়। প্ৰসন্নলালৰ আদৰ্শৰ প্ৰতীক আমি ৰণনাদৰ বাদ্য হৈছে ভেৰী, তূৰ্য; সংগ্ৰামৰ অস্ত্ৰ হৈছে নাঙল, হাতুৰী; সংগ্ৰামৰ সেনানী হৈছে নিষ্পেষিত সৰ্বহাৰা কৃষক মজুৰ। তেওঁ সাধনা কৰে শক্তিৰ আৰু মন্ত্ৰ মাতে দানৱ দলনৰ। বিনন্দ বৰুৱাৰ প্ৰতীক হৈছে গৈৰিক পতাকা, আদৰ্শ বীৰ হৈছে অৰ্জুন, অস্ত্ৰ হৈছে গাণ্ডীৱ, সেনানী হৈছে যুৱক সন্ন্যাসী; তেওঁ সাধনা কৰে কৰ্মৰ আৰু ত্যাগৰ, মন্ত্ৰ মাতে মাতৃপূজাৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আদৰ্শ বীৰ লাচিত, জীৱন লক্ষ্যৰ প্ৰতীক হৈছে শ্ৰীকৃষ্ণ, ৰণবাদ্য হৈছে পাঞ্চজন্য, মন্ত্ৰ হৈছে অগ্নিবীণা, সৈনিক হৈছে গাঁৱৰ ডেকা-গাভৰুৰ দল আৰু জনতা; তেওঁ সাধনা কৰে অহিংস বিপ্লৱৰ আৰু বন্দনা কৰে চিৰসুন্দৰৰ।

শ্ৰীকৃষ্ণ কবিৰ মনত বিশ্ব-বিয়পা চিৰ-সুন্দৰৰ 'সাকাৰ প্ৰকাশ' মানৱ সংস্কৃতিৰ পূৰ্ণাংগ ৰূপ— কবি-চিত্তত কৃষ্ণ আৰু সংস্কৃতি একাৰ্থবাচক। শ্ৰীকৃষ্ণই হৈছে শ্ৰেষ্ঠ শিল্পী আৰু সকলো শিল্পীৰ আদৰ্শ। এই কৃষ্ণই একহাতে বাঁহীৰ সুৰেৰে মৰ্ত্যত প্ৰেম মিলন আৰু আনহাতে স্বৰ্গলোক ৰচনা কৰি মানৱ সমাজক সুকুমাৰ সংস্কৃতিৰ ভেঁটিত প্ৰতিষ্ঠা কৰে, আৰু আনহাতে পাঞ্চজন্য শংখ বজাই অৰ্জুনৰ সাৰথিৰূপে দুষ্কৃতিক দমন আৰু দলন কৰে। সেয়ে কবিয়ে গায়—

"মোৰ জীৱনৰে সখা কৃষ্ণ তই বজাব কি সুৰে বেণু...
সুৰেৰে জিজিৰি পিন্ধালি মোক সুৰৰে জিজিৰি..."

জ্যোতিপ্ৰসাদ পূৰ্ণৰূপে শিল্পীপ্ৰাণ—দুষ্কৃতিৰ বিৰুদ্ধে সংগ্ৰামশীল বিপ্লৱী শিল্পী আৰু আনহাতে প্ৰাণ জগোৱা হিয়া জগোৱা সুৰুযৰ স্বতন্ত্ৰ পূজাৰী। কবিয়ে তেওঁৰ জীৱনৰ সেই উপলব্ধিক শেষ বয়সৰ শিল্পীৰ পৃথিৱীত সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। *

প্ৰকৃত শিল্পীৰ সামাজিক আৰু মানৱীয় দায়িত্ব গভীৰভাৱে উপলব্ধি কৰা বাবে জ্যোতিপ্ৰসাদে সুন্দৰৰ পূজাৰী হিচাপে কেৱল নিজৰ হৃদয়ৰ ভালপোৱাৰ অনুভূতিৰে ৰংচঙীয়া ৰামধেনু আঁকি, প্ৰিয়াৰ ৰূপ ধ্যান কৰি আৰু প্ৰিয়াৰ প্ৰাণৰ বেদীত মান অভিমান ভৰা বিৰহাশ্ৰুৰ অৰ্ঘ্য ৰচনা কৰি সময় কটোৱা নাছিল, আপোন অন্তৰৰ ভাব-বিলাসকেই সুন্দৰৰ অৰ্চনা বুলি সপোন খেদা নিজানৰ কবি হৈ পৰা নাছিল। কবিয়ে অন্তৰৰ প্ৰেমানুভূতিৰে প্ৰিয়াৰ ভিতৰেদি সমগ্ৰ নাৰী সমাজৰে নিভৃত অন্তৰৰ ভালপোৱাৰ অম্লান গৌৰৱৰ ছবি দেখা পাইছিল; নাৰীক নিজৰ কামনাৰ তৃপ্তিদায়িনী হিচাপে, হৃদয়ৰ মোহিনী হিচাপে নেদেখি নাৰীৰ প্ৰেমোজ্জ্বল অন্তৰৰ আপোন মহিমাৰ দ্বাৰা সৃষ্টিৰ সৌন্দৰ্য আৰু সত্যৰ নিত্য শুভ্ৰতাৰ চানেকিস্বৰূপ হিচাপে দেখিছিল। সেয়ে কাৰেঙৰ লিগিৰীত সুন্দৰ কোঁৱৰৰ মুখেদি কবিয়ে কৈছে, "বুজালি শেৱালি, মোক বুজালি, জীৱনৰে বুজালি, মৰণেৰে বুজালি। তিৰোতাৰ অন্তৰৰ গুপুত সৌন্দৰ্যৰ নিৰ্জন খনি পোহৰাই জ্বলি থকা তিৰোতাৰ হিয়াতো শুভ্ৰ ভালপোৱাৰ সম্ভেদ মোক কৈ গলি। ত্যাগৰ মুকুটেৰে উজলি, শেৱালি গোসানী মোৰ জীৱন সুদাকৈ, কাৰ আহ্বানত, সৃষ্টিৰ ইন্দ্ৰজাল ভেদি— কোন ব্ৰহ্মাণ্ডলৈ উফৰি গ'ল? বিশ্বজগতৰ সকলো তিৰোতাৰ গালত কি গৌৰৱৰ সেন্দূৰ সানি গলি।" আৰু কবিয়ে দেখা পালে বিয়াল্লিশৰ গণ আন্দোলনত কুমাৰী কনকলতাৰ সত্যৰ প্ৰেৰণাত জাগি উঠা জীৱনৰ মৃত্যুঞ্জয়ী আত্মদান। দেখা পালে — কবি-প্ৰিয়াৰ চকামকা বিজুলী চাবনিৰ মোহিনী বাণ নহয়—গাঁৱৰ অশিক্ষিতা অসমীয়া জীয়াৰীৰ সুনাম অন্তৰৰ জাগ্ৰত চেতনাৰ মহিমাময় স্বৰূপ। সেয়ে কবিয়ে গালে—

হুংকাৰি উঠিল মুক্তি যুঁজাৰু
ওলাই অহিল অসমী গাভৰু
মৃত্যুবিজয়ী গাঁৱৰ জীয়ৰী দীপ্ত কনকলতা
লুইতৰ পাৰৰে ৰণৰংগিনী স্বদেশ মুক্তিব্ৰতা।
গাঁৱৰ ছোৱালী, গাঁৱৰ ছোৱালী
শিল্পী কবিক তোৰ ত্যাগেৰে
ছবি আঁকালি, গান গোৱালি।
অশ্ৰুৰে তোৰ দেশ জননীৰ চৰণ ধুৱালি।"

মানৱীয় মহত্বৰ মৰ্যাদাৰে উদ্বুদ্ধ, প্ৰেমৰ অকলুষ আত্মদানেৰে সমুদ্ভাসিতা, প্ৰতিদান-নিৰপেক্ষ সেৱাব্ৰতেৰে কল্যাণৰূপিনী হোৱা মুক্ত নাৰী-জীৱনৰ ছবি কবি-হৃদয়ত আছিল— সেয়ে কবিয়ে "প্ৰাগ্‌জ্যোতিকা, কামৰূপীকা, লাস্যময়ী কবিতাময়ী" অসম জীয়াৰীক আহ্বান জনাইছিল কবিৰ জগত প্ৰেম কৰিবলৈ নহয়—

---

* এইখিনিতে কিছু অংশ বাদ দিয়া হৈছে —সম্পাদক

"পাজিশিৰীয়া কাজী আঙুলিৰে স্বৰাজৰ চৰকা ঘূৰোৱা আহদেউ ভাৰতৰ গৰকা ধৰা।"

"আজি মই শিল্পীয়ে আপোনালোকৰ অন্তৰত থকা অসুৰনাশিনী শক্তিক এবাৰ প্ৰচণ্ড হৈ জ্বলি উঠিবলৈ আমন্ত্ৰণ কৰিছোঁ। জয়মতীৰ দেশৰ মাতৃসকলে আজিলে সেই শক্তি নিশ্চয় হেৰুৱা নাই।"

—আইদেউৰ জোনাকী বাট।

জ্যোতিপ্ৰসাদতো অকল বিপ্লৱীয়েই নহয়, যিয়ে সমাজৰ সকলো কালিমা নিকাৰলৈ সৃষ্টিময়ী কলাৰ প্ৰতিষ্ঠাৰ বাবে সমাজৰ ৰৰভেঁটি বান্ধি ল'ব খোজে; তেওঁৱেই লগে লগে বিশ্ববিয়পা সুৰ, নৃত্য আৰু সংগীতৰ মূৰ্চ্ছনাৰে মানৱ হৃদয়ত নৱ-মুকুলিত হ'ব ধৰা সুন্দৰৰ ভেঁটফুল পাহিক বিকশিত কৰি তুলিব খোজে; অসমৰ ঘৰে ঘৰে, সকলোৰ অন্তৰে অন্তৰে সুন্দৰৰ, আনন্দৰ আৰু মিলনৰ মৌ-কোঁহ ৰচনা কৰিব খোজে, 'পুৱতিৰ কিৰণেৰে নিশা সৰা শেৱালিৰ সুৰভি' বিলাই দিব খোজে। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদে নাট্যকাৰ হিচাপে, ৰূপদক্ষ সুৰশিল্পী হিচাপে অসমীয়া গীত মাত জীৱনধাৰা আদিৰ পুৰণি ভেঁটিত অসমীয়া নৃত্যগীত আৰু নাট্যশিল্পৰ যাউতিযুগীয়া নতুন ৰহণ চৰাই ন সাজোনেৰে জাকত জিলিকাকৈ ভাৰতীয় পদুম বনত নৱ মহিমাৰে প্ৰতিষ্ঠা কৰিলে, ৰূপকোঁৱৰ ৰূপে শোণিতপুৰীয়া 'চিত্ৰবন'ত 'স্বৰ্গজ্যোতি'ৰ লয়লাস হিল্লোলেৰে, সতী-জয়মতীৰ নিষ্ঠাৰ, ত্যাগৰ আৰু আত্মদানৰ স্বৰ্গীয় বিভাৰে অসমৰ আকাশ-অৱনী পোহৰাই তুলিলে, দেশে-বিদেশে, চহৰে-নগৰে জয়াৰে (অসমীৰে) কিৰীটি বোৱাই নিয়াৰ বাবে অসমৰ শিল্পীসকলক দীক্ষা দান কৰিলে। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদ নতুন অসমৰ সকলো শিল্পীৰেই মন্ত্ৰদাতা গুৰু, অসমীয়া সুকুমাৰ শিল্পৰ প্ৰাণ প্ৰতিষ্ঠাতা। □

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা

কবীন ফুকন

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ (১৯০৩-১৯৫১) বিবিধ সাধনা আৰু সিদ্ধি সামৰি লোৱা প্ৰতিভা, গুৰিতে কাব্য-প্ৰতিভা। এইটো নতুনকৈ কোৱা কথা নহয়, আগেয়ে অনেকে কৈ যোৱা কথা। **জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীৰ** (অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৮১) 'ভূমিকা'ত ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই এই কথাটো উচিত গুৰুত্বৰে আঙুলিয়াইছে (পৃঃ ১৬)— "জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনা সৰ্বতোপ্ৰসাৰী হ'লেও মৌলিকৰূপত তেওঁ আছিল এগৰাকী কবি-শিল্পী। নাট্যকাৰৰ ভূমিকাও কবি-শিল্পীৰেই এক অভিব্যক্তি বুলি নিঃসন্দেহে ক'ব পাৰি।" জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাহজিক কাব্য-প্ৰতিভাৰ ভিতৰুৱা হৈ আছিল তেওঁৰ কল্পনাশক্তি আৰু তেওঁৰ পাকৈত আৰু সাহজিক পদ্যবোধ আৰু তেওঁৰ পদনৈপুণ্য। কল্পনাশক্তি সাধাৰণতে ফুটি ওলায় উদ্ভাৱনশক্তি আৰু সহানুভূতি-সক্ষম অনুভৱৰ ৰূপত, বিপৰীতৰ মাজত আচম্বিতসাদৃশ্যদৰ্শন আৰু সৃষ্টিৰ উত্তাপেৰে বিপৰীতৰ সম্মিলন-সাধনো কল্পনাৰেই অভিব্যক্তি। পটুৱৈৰ মনত হেঁপাহ বা ষড়ৰিপু জগাই তুলি বিশেষ নান্দনিক সৃষ্টিৰ লেকাম লগাই দিব পৰাটোও কবি-কল্পনাৰ এটি অন্যতম প্ৰকাশ। জ্যোতিপ্ৰসাদ এই আটাইবোৰ গুণৰ অধিকাৰী আছিল। তেওঁৰ বহুৰূপী পদ্যবোধে তেওঁৰ কাব্যগুণবোৰ সাজি কাচি থৈছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনেক ৰচনাত তেওঁ কাব্য-প্ৰতিভাৰ ধৰ্ম সম্পৰ্কে চিন্তা কৰাৰ প্ৰমাণ আছে। যি কোনো প্ৰকৃত প্ৰতিভাৰ অধিকাৰী কবিয়ে এনে কাব্যচিন্তা কৰেই। আন সকলো কথালৈ পিঠি দি কোনো অসম্ভৱ শূন্যমণ্ডলত কবি-কল্পনা পৰিপুষ্ট বা নিষ্কণ্টক হ'ব নোৱাৰে; জীৱনৰ সামগ্ৰিকতাক সামৰি লোৱাৰ প্ৰয়াসেৰেই কল্পনা নিটোল আৰু প্ৰকাশ সক্ষম হয়। এনে চিন্তা জ্যোতিপ্ৰসাদে **চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা** (পৃঃ ৭৬৩-৮১১) নামৰ অসম্পূৰ্ণ জীৱনীত পোনকৈ আৰু স্পষ্টকৈ দাঙি ধৰিছে এই বুলি "কবি চন্দ্ৰকুমাৰে এটা কথা ভালকৈ বুজিছিল যে কবিতাৰ ফুলবোৰ জকমকাই ফুলাই ৰাখিবলৈ হ'লে কবিতাৰ সপোন দেখি থাকিলেই নহয়। সেই ফুল দিঠকত ফুলাবলৈ হ'লে কবিতা-বলিয়া মনটোক ঘোৰ সংসাৰী মন কৰি লৈ, চহা হৈ কপালৰ ঘাম মাটিত পেলাই, কটুৰ মাটি চহাই, ৰ'দে-বতাহে দুখ কৰি সংসাৰৰ গৃহস্থৰ ঘৰে ঘৰে মাগি-খুজি বিচাৰি ভাৱৰ গুটি আনি ৰুই তাক যতন আৰু আপডাল কৰি, সেই ফুলগছৰ বন-জাবৰ নিৰাই তাতে বতাহ-বৰষুণত তিতি-বুৰি কোৰ-কটাৰী মাৰি থাকিলেহে আৰু উৎকৰ্ষণৰ সাৰ গোবৰ দিব পাৰিলেহে কবিতাৰ ফুল বৰ একোপাহ হৈ সংসাৰী গৃহস্থৰ বৰফুলনিখনত ফুলিব আৰু সাহিত্য আকাশ আমোদিত কৰিব। ...আমাৰ সাধাৰণতে বহুতৰ ধাৰণা যে কবি, সাহিত্যিক শিল্পীবোৰ তন্দ্ৰালস, সাপোনমগন, ..., কৰ্তব্যলৈ বিমুখ আৰু সংসাৰৰ কাৰণে সিহঁত কিছুমান অনাৱশ্যক জীৱ। ই অকল কথাৰ গুৰি দকৈ নভৱা লোকৰ ভাব বা ধাৰণা বুলি ক'লেই এই ধাৰণাৰ ভ্ৰান্তিৰ মাত্ৰা আমি বুজাব নোৱৰিম। এই ধাৰণা

মূৰ্খতা-অজ্ঞতা আৰু অবিদ্যাজনিত বুলিলেহে এই ধাৰণাৰ ভ্ৰান্তিৰ মাত্ৰা আমি কিছুদূৰ বুজাব পাৰোঁ।" এই চিন্তা আগবঢ়াই নি জ্যোতিপ্ৰসাদে ঠাৱৰাইছে যে কবিতা কেৱল পদ্যময় আৰু কাব্যময় নহয়, কবিতাৰ গুৰিত গদ্যও সোমাই থাকে। এনে কথাৰ অৰ্থ নিশ্চয় এইটো যে কবিতা কেৱল স্বপ্নবিলাস আৰু ভাববিলাপ নহয়, কবিতা বস্তুবোধো। সেয়েহে জ্যোতিপ্ৰসাদে গদ্য আৰু পদ্যৰ সন্মিলনতহে কবিতা ওপজে আৰু বিকশি উঠে বুলিও কৈছে। তেওঁৰ এই চিন্তাও উদ্ধৃতিৰ যোগ্য— "কবিতা দীঘে আৰু গদ্য বাণিয়ে দিয়েই সংসাৰৰ মায়াজালখন তৈয়াৰী। কবিতাময় জীৱনৰ ভাগ আৰু গদ্যময় জীৱনৰ ভাগ একে উশাহতে ভগাব নোৱাৰি। ই Inter-existent. গদ্যৰ মাজতে কবিতা থাকি জীৱনক কৰিছে ৰসাল, জীপাল আৰু তেজাল। গদ্যৰ দুখৰ ঘামৰ টোপালৰ পানী নিজৰি পৰি কবিতা ফুল গছক জীয়াই ফুলামকৈ থৈছে। গদ্যময় কঠোৰ মাটিত কবিতাৰ ....ফুলগছে সেই গদ্য মাটিৰ ৰস খাইহে কবিতাৰ ফুলপাত ফুলাইছে। ...গদ্যে পদ্যেই জীৱন।" এনে কথা জ্যোতিপ্ৰসাদে কবিতাত সোমাই পৰা জীৱনবোধৰ বেলিকাহে মাত্ৰ খাটে বুলি ধৰা নাই; তেওঁৰ মতে কাব্য- কৌশলতো গদ্য পদ্য এই দুই বিপৰীত প্ৰকাশ ধাৰা অভিন্ন ৰূপ লৈ অবিভাজ্য হৈ পৰে। ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা আমি যেনেকৈ ক'ব পাৰো যে গদ্যৰ ভেটিতো পদ্য আছিল বা আছে, ঠিক তেনে কথা এটা ভাবি কৌশলগত দৃষ্টিৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে— "গদ্যই কবিতাৰ লগৰীয়া হৈ পদে পদে ফুৰিব লাগিছে। আনকি সাহিত্যত কবিতাৰ ভাষা-বসন পদ্যৰ বিবিধ ছন্দৰ গঠনত গদ্যশিল্পীয়েহে আহি নানান ছন্দৰ সৃষ্টি কৰি দি কবিতাৰ ভাষা-বসন পদ্যক লীলায়িক কৰি নচুৱাবলৈ কাৰিকৰ হিচাপে ৰৈ আছেহি। পদ্য ৰচনা আৰু ছন্দ নিৰ্বাচন গদ্যইহে গণি-পঢ়ি দিয়েহি। গদ্যৰ সহায় নহ'লে কবিতাই পদ্যৰ মাজেদি আত্মপ্ৰকাশ কৰিব নোৱাৰে।" কাব্যগুণ সৃষ্টিৰ হকে যে পদ্য নহ'লেও চলে, কাব্যগুণ যে গদ্য ৰচনাতে সম্ভৱ, এই কথা অনেক দেশৰ কাব্যতত্ত্বত প্ৰাচীন কালৰ পৰা কৈ অহা হৈছে। কিন্তু কাব্যসৃষ্টিৰ অন্তৰালত যে গদ্য আৰু পদ্যৰ এক দ্বন্দ্বমূলক সম্পৰ্ক আৰু সন্মিলনৰ প্ৰয়োজন, এইটো বোধহয় আধুনিক কাব্যবুদ্ধিৰ দৃষ্টিতহে স্পষ্টকৈ ধৰা পৰা কথা। অসমীয়া ভাষাত এই কথাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগতে বা পিছতো আন কোনোৱেই তেওঁৰ সমানেই স্পষ্টকৈ কোৱা মোৰ চকুত পৰা নাই। আৰ্হি-উদাহৰণ আৰু বিশ্লেষণেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে গদ্য পদ্যৰ দ্বন্দ্বমূলক সম্পৰ্ক কবিতাৰ ভাব-ভাষাৰ অন্যতম নিৰ্ধাৰক হোৱাৰ কথাটো অধিক জলজল-পটপট কৰি দিয়া হ'লে আমাৰ কাৰণে অতি ভাল হ'লহেঁতেন। সি যি কি নহওক, আধুনিক যুগৰ বিচাৰক-বিশ্লেষকে এনে ধৰণৰ কথাত মনোনিবেশ কৰাৰ থল আছে। সুখৰ কথা যে জ্যোতিপ্ৰসাদ এনে কথাৰ বিষয়ে কেৱল সজ্ঞানেই নাছিল, কবি আৰু চিন্তাবিদ ৰূপত তেওঁ এনে কথা আঙুলিয়াইও দিছিল। কেৱল গদ্যতে নহয়, কবিতাতো জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ কাব্যচিন্তা কৰাৰ কথাটোত আমি সময়ত চকু দিম।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সচেতন কাব্যচিন্তাৰ গম লোৱাৰ লগতে তেওঁৰ কবিতা অনুষংগিক কথা জানিবুজি আলচিবৰ অৰ্থে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰতিভাৰ আৰু এটা দিশত চকু দিব ল'ব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদ গুৰিতে কবি, কিন্তু ইয়াৰ উপৰিও তেওঁ গুৰিতেই এজন গীতিকাৰ আৰু সুৰকাৰ। একেটি মনৰ সমলেৰে তেওঁ কৰা কবিতা, গীত আৰু সুৰৰ ৰচনাত ইটো আৰু সিটোৰ প্ৰভাৱ বা আন্তঃসম্পৰ্ক প্ৰতিফলিত হৈছে। ফলত তেওঁৰ অনেক গীতকে পঢ়ি যাওঁতে কবিতা যেন লাগে, আৰু তেওঁৰ অনেক কবিতাক বা তাৰ অংশবিশেষক সুৰদান কৰিলেই গীত হৈ পৰিব

যেন লাগে। একেইজন ব্যক্তি এনেকৈ একেদায়ে গীতিকাৰ, সুৰকাৰ আৰু কবি হোৱাটো অসমীয়াতে নহয় আন ভাষাতো বিৰল। মধ্যযুগত এনে হোৱাটো আজিকালিতকৈ বোধহয় অধিক স্বাভাৱিক আছিল; সেয়েহে আমাৰ বৈষ্ণৱ মহাপুৰুষ দুজনা আছিল গীতিকাৰ, সুৰকাৰ, গায়ক আৰু কবি। আধুনিক যুগত এই তিনি প্ৰতিভাৰ অধিকাৰী বুলিলে মনলৈ আহে ৰবীন্দ্ৰনাথ, বিষ্ণুৰাভা আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কথা। পূৰ্বকালত বোধকৰো কবিতাৰ সংগীতধৰ্মিতা আৰু চিত্ৰধৰ্মিতাৰ সংমিশ্ৰণ সাহজিক কথা আছিল; আধুনিক যুগত কবিতাৰ সংগীতধৰ্মিতা কাব্য-কলাৰ এটা সজ্ঞান উদ্দেশ্য বা অভিপ্ৰায় হ'বলৈ বাধ্য হৈছে। এনে থলত কবিৰ গীতবিদ্যা আৰু সুৰবিদ্যাও থকাটো সুখদায়ক কথা হৈ পৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত আৰু কবিতা সুখদায়ক হোৱাৰ মূলতে থকা কথাটো হ'ল তেওঁৰ সুৰ-প্ৰতিভা। এই সুৰ-প্ৰতিভাই যদি তেওঁৰ গীতবোৰক, গীতৰ শব্দসজ্জাক সুৰসমন্বয়েৰে পূৰ্ণতা লভিবলৈ সাজু কৰি ৰাখে, তেন্তে সেই একেই সুৰ-প্ৰতিভাই তেওঁৰ কবিতাক প্ৰদান কৰে ছন্দনৈপুণ্য, ছন্দবৈচিত্ৰ্য, ধ্বনিসংগতিৰ নমনীয়তা আৰু আকৰ্ষণীয়তা। এনে থলত কবি জ্যোতিপ্ৰসাদক আলচোঁতে গীতিকাৰ-সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদকো সামৰি ল'লেহে তেওঁৰ কাব্য-প্ৰতিভাৰ বিচাৰে পূৰ্ণৰূপ পাব। এই প্ৰবন্ধৰ সীমাবদ্ধতাৰ মাজত তেনে বিচাৰৰ থল নাই; তেনে বিচাৰৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় তত্ত্বজ্ঞান আৰু প্ৰয়োগজ্ঞানো এই প্ৰবন্ধকাৰৰ আয়ত্তাধীন নহয়।

ওপৰে ওপৰে ভাবি চাবৰাবলৈ মন যায় যে গীতৰ শব্দসজ্জাক সুৰৰ পূৰ্ণতাৰ অপেক্ষাত ধৰি ৰখা হয় আৰু কবিতাৰ শব্দসজ্জাক কণ্ঠত ছন্দানুগত উচ্চাৰণৰ কাৰণে সাজু কৰি ৰখা হয়। কিন্তু প্ৰকৃত প্ৰয়োগত এনে তত্ত্বগত কথা নৰজে। অন্ততঃ জ্যোতি প্ৰসাদৰ নিচিনা কবিৰ বেলিকা নৰজে। এনে কথাও ভাবিব পাৰি যে গীতত একোটি বাক্য ধ্ৰুৱা বা দোহাৰ (refrain) ৰূপে থাকে। কিন্তু এই বিষয়তো কোনো ধৰাবন্ধা নিয়ম নাই। গীতত দোহাৰ নাথাকিবও পাৰে আৰু কবিতাতো, যেনে মালিতাত, দোহাৰ থাকিব পাৰে। এনেকৈয়ে, গীত আৰু কবিতাৰ মাজত একেবাৰেই নহ'লেই নোহোৱা পাৰ্থক্যৰ কথা ভাবিবলৈ টান। তথাপি বিশেষ ৰচয়িতাৰ গীত আৰু কবিতাৰ ক্ষেত্ৰত সূক্ষ্ম পাৰ্থক্য বিচাৰি উলিওৱাটো অসম্ভৱ নহয়। এই কথাও আকৌ সঁচা যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনেক গীত, গাব আৰু আবৃত্তিও কৰিব পাৰি। ঠিক তেনেকৈয়ে তেওঁৰ দুই এটি কবিতা আৰু কবিতাৰ অংশবিশেষ সুৰত তুলি গাব পাৰি। এনে কথাৰ পৰা ভাবিব পাৰি যে এক ধৰণৰ সুৰজ্ঞান জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত আৰু কবিতা উভয়তে সক্ৰিয়। তলত উদ্ধৃত গীতটি (ৰচনাৱলী, পৃঃ৫৫০) জ্যোতিপ্ৰসাদে যদি কবিতা বুলিলেহেঁতেন, আপত্তি দৰ্শাবলৈ আমি একো নাপালোহেঁতেন—

জনতা তোৰ প্ৰাণৰো প্ৰাণত
মনৰো মনত
শিল্পী যে মই
লুকাই লুকাই আছো।
তোৰ সপোন কত ছবিত
কত যে ফুল বাছোঁ
লুকাই লুকাই আছোঁ।
তই নাজান

মই জানো তোৰ গোপনৰ আশা
মইহে জানো তই নজনা
তোৰ নিজৰেই ভাষা।
তোৰ, সেই নিজানত
সেই গহনত
তোৰেই ময়েই
শিল্পীয়েই
তোৰ আন্ধাৰক নাশিবলৈ
তোৰ বুকুতেহ
বিপ্লৱী হৈ জাগিম
পোহৰলৈ তোক নিবলৈ
তোৰেই পূজা নিতৌ পাতি
তোৰেই আশীষ মাগিম।

—এইটি গীত যদিও ইয়াক কবিতা বুলিও আবৃত্তি কৰিব পাৰি। ঠিক সেইদৰে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'মুক্তি' নামৰ কবিতাটি (পৃঃ ৬৩৩-৩৪) সুৰ দি গীত বুলি গাব পাৰি। —

আমাৰ মুক্তি কিমান দূৰ
ব'ৰাগী! মুক্তি কিমান দূৰ?
মুক্তি তোমাৰ নহয় দূৰত
জগোৱা তোমাৰ প্ৰাণৰ মাজত
সুপ্ত বীণাৰ সুৰ—
তোমাৰ মুক্তি নহয় দূৰ,
পথিক! মুক্তি নহয় দূৰ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাৰ জুতি লওঁতে তেওঁৰ গীতৰ কাব্যগুণ আৰু তেওঁৰ কবিতাৰ গীতিধৰ্মিতা স্বাভাৱিকতে মনলৈ আহিবলগীয়া কথা। এই দৃষ্টিৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ, কাব্য-বিচাৰত তেওঁৰ গীতৰ আলচো সামৰি ল'ব লাগে। ধাৰণা হয় যে এনে কৰিলে তেওঁৰ গীতৰ কেইবাটিও কাব্যভাবৰ ধাৰা প্ৰবাহিত হোৱা দেখা যাব। এই প্ৰবন্ধত কথাটো কেৱল আঙুলিয়াইহে দি এতিয়া তেওঁৰ কবিতাৰহে আলচ কৰিব খুজিছোঁ।

জীৱনকালত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাবোৰ আলোচনীৰ পাততহে আছিল। হাতেলিখা অৱস্থাতো আছিল কিছুমান কবিতা। তেওঁৰ মৃত্যুৰ পিছতহে কবিতাবোৰ লুইতৰ পাৰৰ অগ্নিসুৰ নামত সংকলিত হৈছিল।

প্ৰথমে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাৰ কেইটিমান সাধাৰণ লক্ষণৰ উল্লেখ কৰিব পাৰি। তেওঁৰ কবিতাত আত্ম-প্ৰকাশৰ ৰমন্যাসিক ব্যাকুলতা নাই। নৈসৰ্গিক সৌন্দৰ্য-সম্মোহনো তেওঁৰ কবিতাত কেন্দ্ৰস্থ বুলিব নোৱাৰি। জীৱনৰ অখণ্ড সামগ্ৰিকতাৰ প্ৰতি প্ৰাণময়, উৎসাহী, সঁহাৰিহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাৰ ঘাই কথা। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সময়লৈ অসমীয়া কবিৰ মন ৰমন্যাসিক আত্ম-তন্ময়তাৰ পৰা আঁতৰি আহিছিল। এক ধৰণৰ কঠোৰ, বস্তুজগত আৰু জীৱনদৰ্শনৰ

দোষ দেখি মুকলিকৈ মাত মাতিব পৰা দোষদৰ্শী মনেৰে, বাস্তৱ-সচেতনাক কাব্যৰূপ দিব খোজা আধুনিক কবিতাৰ প্ৰথম অসমীয়া সাধকসকলৰ অন্যতম বুলিব পাৰি জ্যোতিপ্ৰসাদক। ৰমন্যাসিক ভাবাবেগৰ নিচেই পাতল প্ৰবাহ এটি তেওঁৰ কবিতাত নোহোৱা নহয়। কিন্তু, আধুনিক কবি ৰূপে কেৱল বাস্তৱৰ পৰা নিলগৰ সৌন্দৰ্য-শিল্পী হৈ নাথাকি সামগ্ৰিক বাস্তৱজ্ঞানেৰে জীৱন-শিল্পীও হ'ব খোজাসকলৰ ভিতৰতহে আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্থান। মহাযুদ্ধ, ভাৰতীয় জাতীয় মুক্তিৰ আন্দোলন, আৰু শেহতীয়াকৈ সমাজবাদী আদৰ্শেৰে সামাজিক সুবিচাৰৰ উত্তেজনাই প্ৰতিষ্ঠা কৰা নতুন অসমীয়া যুগধৰ্মৰ প্ৰতি সহাঁৰি জনোৱা কবি জ্যোতিপ্ৰসাদ উত্তৰ-ৰমন্যাসিক অসমীয়া আধুনিকতাৰ সন্ধানী আছিল। এই আধুনিকতাত সংশ্লেষিত হৈ উঠিছিল এক নতুন প্ৰকৃতিৰ শ্ৰম-বিশ্বাসী বস্তুবাদ বা ঐতিহ্যকতাবাদ আৰু মানবিকতাবাদী আধ্যাত্মবাদ। এনে বৌদ্ধিক-আবেগিক জলবায়ুত বিমূৰ্ত বিশুদ্ধ কাব্য-ধাৰণা পোষণ কৰা অসম্ভৱ হৈ পৰিছিল— এনে আবহাৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে কবি জীৱনৰ, বস্তু আৰু চেতনাৰ অবিভাজ্যতা, আৰু কলা আৰু জীৱনৰ সৃষ্টিধৰ্মী আন্তঃক্ৰিয়া সম্পৰ্কে সজাগ হৈ উঠিছিল। তেওঁৰ দৰে কবি ঐহিক জীৱনৰ সৰ্বদিশ সম্পৰ্কে জ্ঞান আহৰণ কৰিবলৈ উৎসাহী আছিল, কিন্তু নতুন ঐহিকতাবাদী উছাহত উটি-ভাহি নুফুৰি ভাৰতীয় নীতিবোধ আৰু বিশ্বমুখী মানৱতাবাদৰ সোঁততহে নাও মেলি দিবলৈ তেওঁৰ কবি-মনে বিচাৰিছিল। সেয়েহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাত অসমীয়া আৰু ভাৰতীয় জাতীয়ত্ববোধৰ আবেগ-অনুভূতিয়ে আন্তৰ্জাতিক মানৱতাবোধলৈ উত্তৰণ বিচৰা দেখা যায়—

মই কিন্তু শিল্পীপ্ৰাণে গাঁৱৰ গণ্ডীতে থাকি
উপজিয়ে হৈ আছো বিশ্বনাগৰিক।

(শিল্পীৰ আলোকযাত্ৰা)

এই একেটি কবিতাতে, বিশ্বমানৱেৰে তেওঁৰ শিল্পীপ্ৰাণে অনুভৱ কৰা একাত্মবোধৰ কথা তলৰ বহুজন-উদ্ধৃত অংশটিত অবিস্মৰণীয়কৈ কৈছে—

বিশ্বমানৱৰ মই প্ৰাণৰ বেদনা-ব্যথা
আপোনাৰ দুখ কৰি লওঁ
মই, মই পৃথিৱীৰে জনতাক
মইৰূপে দেখি
মই হৈও, মই আমি হওঁ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা কেইবাটিও ভাগত ভগাই পঢ়ি উপভোগ কৰিব পাৰি। ইয়াৰে এভাগত পৰে অনিন্দ্যসুন্দৰ শিশু-কবিতাবোৰ। পোনতে আমি এই কবিতাবোৰৰ জুতি লওঁ। 'অকণমানিহঁতৰ কাৰণে' বুলি তেওঁ ৰচা অসমাপ্ত 'জ্যোতি ৰামায়ণ' অসমীয়া শিশু-কাব্যলৈ তেওঁৰ অন্যতম বৰঙণি। নিখুঁত পয়াৰত শিশুৰ কাৰণে উপযোগী ভাব-ভাষাৰে কাহিনী কওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদ সঁচাই কবিৰ ওজা। এয়া তেওঁৰ কাব্যকথনৰ এটা উদাহৰণ—

প্ৰথমতে ৰাম অৱতাৰৰো আগত
মুনি-ঋষি তপোবন থকাৰে দিনত
দুষ্ট ডকাইত এটা নামে ৰত্নাকৰ
ৰজা হৈ ফুৰিছিল এখন বনৰ

বাঘ, ঘোঙ, সিংহ তাৰ লগে লগে ফুৰে
কুকুৰৰ দৰে তাৰ পিছে পিছে লৰে
বাঘে নুশুনিলে কথা মাৰে ধৰি চৰ
চৰ খাই বাঘে কান্দে হোকৰ হোকৰ
বাঘিনীবোৰক ধৰি গাখীৰ খিৰাই
কলহে কলহে ল'ই ৰত্নাকৰে খায়
বাঘ দুধ খাই তাৰ হ'ল মহা বল
গড় এটা দাঙি ল'ই বনলৈ গ'ল
গুগুা দন্তাল এটা আগতে ওলাই
বাট ভেটি ৰাখে তাক দিয়ে ওলোটাই
ৰত্নাকৰে খণ্ড উঠি হৈ একো নাই
গড়টোৰে হাতীটোক মাৰিলে কোবাই
হাবিৰ বাটেদি যত যায় বাটৰুৱা
মাৰি কাটি লুটি পুটি কৰে নিঠৰুৱা।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে ধৰণৰ ৰামায়ণী অনুসৃষ্টি অনুপম; এনে কাব্যকথনে শিশুক তাৎক্ষণিকভাৱে মোহিত কৰি শিশুসুলভ কল্পনাৰাজ্যলৈ লৈ যাব পাৰে। এনে শিশু-কাব্য শিশুক সন্মোহিত কৰি ৰখাৰ লগতে প্ৰাপ্তবয়স্কৰ কাৰণেও আদিৰ পৰা অন্তলৈকে উপভোগ্য হৈ থকাটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসাধাৰণ কবি-প্ৰতিভাৰ এটি সুন্দৰ প্ৰমাণ। মনোৰমকৈ আৰু সূক্ষ্মদৃষ্টিৰে বিৱৰিব পৰাটো তেওঁৰ এক অন্যতম কাব্যশক্তি—

উঁই হাফলুটো পিছে চকুত পৰিল
ব্ৰহ্মা নাৰদৰ মহা আনন্দ মিলিল
মহা তপ কৰি ৰত্নাকৰ আছে তাত
কমণ্ডলুৰে পানী বাকি দিলে গাত
সঞ্জীৱনী জলে ৰত্নাকৰে পালে ৰূপ
হাড় চাল গুচি হ'ল সুন্দৰ সুৰূপ
শুকুলা বাবৰি চুলি পাটতো সুন্দৰ
বগা দাড়ি বুকু ঢকা বৰ মনোহৰ
তেজে ফুটোঁ ফুটোঁ কৰা ওঠ মুখ গাল।
জ্যোতিৰ্ময় চকু দুটি উজ্জ্বল কপাল
ৰ'দালিৰ দৰে জ্বলে দেহ অনুপাম
গহীন গম্ভীৰ সৌম্য শান্ত কান্তিধৰ
দেখিলে ওপজে ভক্তি সকলো লোকৰ

কুৰি শতিকাৰ অসমীয়া কবিতাত পয়াৰৰ ব্যৱহাৰ বিৰল হৈ আহিছিল; এনে সময়ত উপযুক্ত বিষয় লৈ মধ্যযুগৰ অসমীয়া পকপলৰা সৌন্দৰ্যই দিব পৰা পয়াৰ ছন্দৰ সুন্দৰ প্ৰয়োগ কৰি জ্যোতি ৰামায়ণত জ্যোতিপ্ৰসাদে এটা ব্যতিক্ৰমৰ জুতি সৃষ্টি কৰি থৈ গ'ল। এই শিশু

কাব্যত জ্যোতিপ্ৰসাদে নিসৰ্গৰ অগণন ধ্বনিক শব্দৰূপ দি অসমীয়া কবিতাত এটা প্ৰায় অভূতপূৰ্ব অনুভূতিৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এয়া তেওঁৰ ধ্বন্যাত্মক সৃষ্টিৰ অলপীয়া উদাহৰণ—

হুদুৰ হুদুঃ দুঃ গুচুঃ গুচুঃ
ৰাঙী কুকুৰৰ ভুক ভুক ভুঃ ভুঃ
যম ডাকিনীয়ে মাৰে মৰ-উ-চিয়ঁৰ
কেঁউ বুলি হৰিণাই ভয় খাই বৰ
ঘোঁট ঘোঁট কোঁট কোঁট কুটুক কাটাক্
হাওঁ মাওঁ খাওঁ বুলি কিহবাৰ ডাক
কিচিৰ মিচিৰ খেঁক খেঁক কুচ্ কুচ্
ডালৰ বান্দৰে কিবা কয় ফুছ্ ফুছ্
. ...
বাঘে ভোৰতাল বায় হাউম্ হাউম্
হোৰুৰ ঘোৰুৰ ঘেক্ ঘাউম্ ঘাউম্
কুউ কুউ কুউ কুউ খাউম খাউম
ভু ভু ভুক্ ভেক্ ভেক্ হুম্ হুম্ হুম্
খেক্ খোবা খেক্ খোবা ঘোক্ ঘোক্ ঘোক্
বেঁ বেঁ বেঁবে্ মোক্ মোক্ মোক্
হেম্বেহ হেম্বেহ ভুক্ ভুক্ ভুক্
কুক্ কুক্ কুক্ কুক্ কুক্ কুক্

আমাৰ মইনা পাৰিজাতৰ দৰে শিশুৰ অনুষ্ঠানত কোনোবাই বাৰু শিশুসকলক এনে কবিতা পাঠ কৰি শুনাইছেনে বা কোনো প্ৰতিভাধৰ প্ৰশিক্ষিত শিশুৰ দ্বাৰা কৰোৱাইছেনে? এনে অনুষ্ঠানত ব্যৱহাৰৰ কাৰণে কবিতাৰ অংশবিশেষ বিচাৰিলে দেখা যাব যে জ্যোতি ৰামায়ণৰ একোটি অংশত, যেনে তলত উদ্ধৃত অংশত, ধ্বনি, দৃশ্য, স্পৰ্শ আদি বিবিধ শিহৰণ কবিৰ কল্পনাৰ উত্তাপত একাকাৰ হৈ পৰিছে।

জিক্‌মিক পখিলাৰ চিক্‌মিক পাখী
ৰিণ্ জিন বিননিৰে উৰে মউমাখি
ফুটুকা ফুটুকী ফুল খিলি খিলি পাত
শোৱালি নেৱালি গুটি মালি জাত জাত
আম গছে জাম গছে মলিয়ালে মল
গজালি সঁজালি আহে কুনি মুনি ফল
জিলিক্ জালাক্ চকু সোণপৰুৱাৰ
জিলি মিলি জিলিকনি মণি মুকুতাৰ
বনে বনে বিয়পিলে জীৱনৰ জুই
উমতে শিয়ঁৰি উঠে যি আছিলে শুই
উৰ্বশীৰ হাঁহি আহি পৰে ফুলে ফুলে
....

বাল্মীকি বনত পাতে বৰণৰ মেলা
ৰূপ ৰঙ পখিলাৰ লুকাভাকু খেলা

কাহিনী কোৱা এই জ্যোতি ৰামায়ণ কবিতাত কবিয়ে শব্দ-সম্ভাৰ, ছন্দ, দৃশ্য আৰু অন্যান্য শিহৰণ সঘনে সলাই সলাই শিশুৰ মনত আমনি নলগাৰ সুব্যস্থা কৰাটো চকুত পৰে। এয়া কবিয়ে তেওঁৰ মূল ছন্দ সলাই একেটি কবিতাতে অন্য এক ছন্দৰ জুতি দিছে অতি নিখুঁত আৰু সুললিতকৈ—

পুৱা এদিনা যে সোণৰ সূৰুযে
মাৰিলে সেন্দূৰী হাঁহি
দূৰ দূৰণিত তিহিঁত তিহিঁত
বাজে কৰবাৰ বাঁহী
আশ্ৰমৰ ফুল হালিলে জালিলে
কঁপিলে গছত লতা
সুৰৰ সুৰদি উপবন ভেদি
বিয়পালে ককণতা
তাপস কুমাৰে দুয়োটি হাতেৰে
ফুলে পানীয়ে লই
প্ৰথম পোহৰ পূব আকাশৰ
পূজিছে বিভোৰ হৈ
বন সমীৰণ লাগি ঘনে ঘন
কঁপি উঠে যেনেকৈ
হেঙুলি বেলিৰ জিলিঙনি লেখা
পদুম কলিটি ঐ
ঠিক তেনেদৰে চকিল মুনিটি
সুৰ সুৰধুনী লাগি
ধ্যান নিমগন বাল তাপসৰ
বেলি পূজা গ'ল ভাগি
পদুম পহীয়া তৰা চানেকীয়া
চকুটি উজ্জ্বল মণি
জিলিকি উঠিলে বিস্ময় খেলিলে
শুনি সি আনন্দ ধ্বনি

কাব্য-ৰসিক মানুহে কয় যে পূৰ্ণৰূপ কবিতাত যি কোনো ভাষাৰ বিশিষ্ট কালিকাটো কৰ্মঠ হৈ উঠে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰামায়ণী কবিতাত সেয়েই হৈছে। ইয়াত ছন্দৰ, অন্ত্যমিলৰ, শব্দ-সম্ভাৰৰ তেওঁ ৰহঘৰা পাতিছে। সুন্দৰৰ আৰাধক জ্যোতিপ্ৰসাদে মানৱ-মানবীৰ সৌন্দৰ্যক দিয়া শব্দৰূপ, সয়ম্বৰত উপস্থিত হোৱা সীতাৰ বৰ্ণনাত সুন্দৰ উপমা-নৈপুণ্যৰে ফুটি ওলাইছে—

স্যমন্তক যেন যি হীৰা ভূখৰি
সেওঁতাত জিলিকিছে

তাৰ জিলিকনি আঁৰ কৰি থৈ
চকু দুটি উজলিছে.
উষা বেলি দেখি ভোটা তৰাটিও
যেনেকৈ শৈতা পৰে
ঠিক সেইদৰে সীতাৰ নয়নে
হীৰাবো জেউতি হৰে
ৰূপ গোসাঁনীয়ে মায়া কায়া ধৰি
ধৰিছে সীতাৰ ৰূপ
মিচিকি হাঁহিতে জ্বলে ৰামধনু
বিনন্দীয়া অপৰূপ

ইয়াত 'মিচিকি হাঁহিতে জ্বলে ৰামধনু' কল্পসৃষ্টিৰ এটি সুন্দৰ উদাহৰণ। এনেকৈয়ে অপৰূপ সৌন্দৰ্যৰ সমাবেশ ঘটোৱাৰ উপৰিও জ্যোতিপ্ৰসাদে সুদীৰ্ঘ কিন্তু অসমাপ্ত তেওঁৰ ৰামায়ণী কবিতাটিত শিশুৱে ভাল পাব পৰা সুন্দৰ ৰগৰবো সৃষ্টি কৰিছে তেওঁৰ পয়াৰত। সীতাৰ সয়ম্বৰলৈ অহা নৃপতিসকলৰ বৰ্ণনাত এয়া জ্যোতি ৰামায়ণৰ হাস্যৰস—

উত্তৰৰ ৰজা আহে ফিন্দাই কপাল
প্ৰজাসৱে দেখি বোলে এইটো পেটাল
পেটত টঙালি মেৰিয়ালে সাত পাক
তথাপিও বৰপেট নাখালে যে ঢাক
তিনিকুৰি ৰাণী এৰি আহিছে ঘৰত
কিজানিবা সীতাকো মিলিব কপালত
এইবুলি ঘোঁৰাত উঠি থোলোক থোলোক
কদমত বাজে পেট তোলোক তোলোক
দেখি প্ৰজাবোৰে মাৰে খলখলি হাঁহি
ক'ৰ ৰজা এইজন যেন মস্ত খাঁহি
আৰু এটি ৰজা আহে দেখিযে খঙাল
তি[illegible]ফ কোঁচা নাকটো জোঙাল
কেৰেং [illegible]ং তেওঁৰ গা-গাৰি নাই
চাৰিফালে চাই চকু অকাই পকাই
ৰথত বহিছে তেওঁ মেলি দুটা ঠেঙ
ৰথলে' জাঁপ মাৰে যেন পাত বেঙ
কেটেঙা কেটেঙা দুটা মন্ত্ৰীও আহিছে
পাগুৰিৰ আঠহাত নেজ ওলমিছে

সৌন্দৰ্যৰ কাব্য-আৰাধনা আৰু ৰগৰ তোলাৰ উপৰিও জ্যোতিৰামায়ণৰ কবিয়ে কাহিনীক শিশুৰ উপযোগীকৈ নীতিবোধৰ শেল দিয়াটোও উল্লেখযোগ্য—

দুষ্ট মনতো থাকে বিবেক লুকায়
সন্তৰ বচনে তাত দিয়েগে কঁপায়।

ইয়াৰ উপৰিও, প্ৰাপ্তবয়স্কৰ বাবে ৰচিত তেওঁৰ অনেক কবিতাত কবি আৰু কবিতা সম্পৰ্কে কৰা কাব্যিক ধ্যান-অনুধ্যানৰ দৰে, জ্যোতি ৰামায়ণৰো অনেক অংশত তেওঁ তেনে ধ্যান-অনুধ্যানক কাব্য-বিষয় কৰি লৈছে। এনে ৰচনাৰ দুটিমান উদাহৰণ তলত তুলি দিছো—

(১) কবিৰ কল্পনা মানুহৰ মনফুল
ফুলি জিনি শকুন্তলা বিশ্বতে অতুল
আৰু কত গৌৰৱৰ সোণালী কাহিনী
লক্ষ কৌটি বৃন্দ খৰ্ব পদ্ম অক্ষৌহিনী

(২) অসমীয়া ভাষা মোৰ বৰ মৰমৰ
জ্বলন্ত সাধনা মোৰ কত জনমৰ
অগনি অমৃত মউ ছন্দ গীত গান
লয় তাল মান মাত্ৰা অলংকাৰ তাল
শতভংগ নৱৰংগ কাব্য নিজৰাৰ
নৱৰস বৰষক ধাৰে বাৰিষাৰ
উজলক নৱভাৰ তৰা কোটী কোটী
মোৰ ভাষা আকাশত নিতে নিতে ফুটি
কল্পনা বনত হওক সৱিতা উদয়
প্ৰচণ্ড প্ৰতিভা জ্বলি জগত বিস্ময়
বসন্ত প্ৰকৃতি সমা হোক মন বন
ৰূপে ৰসে গন্ধে গানে বিশ্বৰ বোধন
চিৰ সুন্দৰক নিতে মাগি আছো বৰ
কামৰূপা ভাষা মোৰ কৰিবা অমৰ
পৃথিৱী লক্ষ্মীৰ হৈ ফোঁট কপালৰ
জ্বলিব জেউতি জোন যাউতি যুগৰ।

আৰু এয়া ৰত্নাকৰ গুচি বাল্মীকি হোৱা ঋষিকবিৰ হৃদয়ত হোৱা কাব্যোদযৰ বৰ্ণনাতো জ্যোতিপ্ৰসাদে কাব্যচিন্তা আগবঢ়াইছে। প্ৰথমে চাঁকে চকোৰাৰ 'মৰমা-মৰমি' দেখি কবিপ্ৰাণত 'সৌন্দৰ্য সোণ' আৰু 'আনন্দৰ ঢৌ' আৰু তাৰ পট-পৰিৱৰ্তনত আৰু ৰস-ৰূপান্তৰত কবিতাৰ জন্ম—

(৩) সুগব মুনিয়ে চায় নাচোনৰ পাক
এনেতে এডাল কাঁড়ে বিন্ধিলে এটাক
কাঁড় লাগি পা'ঘূৰণি খাই চকোৱাই
তেজেৰে ৰাঙলী হ'ল ইনাই-বিনাই
সেই কাঁড়ে বাল্মীকিৰো বিন্ধিলে হৃদয়
বুকু ফাটি ধাৰে ধাৰে করুণতা বয়
ইননি বিননি শুনি বাল্মীকি বিতত
এনেতে চিকাৰী আহি ওলালে আগত

কৰুণাই পিন্ধি সাজ চৰণী ভাষাৰ
বাল্মীকি কণ্ঠত ল'লে ৰূপ কবিতাৰ
যিৰূপেৰে কবিতাই আহি দিলে থিত্
সেই ৰূপ শ্লোক নামে ৰ'ল পৃথিৱীত
মা নিষাদ প্ৰতিষ্ঠাং ত্বমগমঃ শাশ্বতী সমাঃ
যৎ ক্ৰৌঞ্চ মিথুনাদেকমবধিঃ কামমোহিতম্।।
উগুল-থুগুল হৈ এৰি সেই ঠাই
সুৰঁৰিলে সেই শ্লোক দুনাই দুনাই
আজিনো বেজাৰ লাগি মোৰ ই কণ্ঠত
ওলালে ই কিনো ভাব শুৱলা ভাষাত
ধ্যান কৰি বাল্মীকিয়ে শেষত বুজিলে
প্ৰথম কবিতা শাৰী আজি উপজিলে

বাল্মীকি-জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই কাব্যতত্ত্বত সোমাই থকা গূঢ় কথা দুটিমান আঙুলিয়াই দিয়াৰ সুযোগ এইখিনিতে ল'ব পাৰি। প্ৰথম কথাটি হ'ল যে আনন্দৰ প্ৰবাহত বিষাদৰ খলকৰ বিপৰীতৰ এটা সম্মিলন। ই কবিতাৰ এক বুনিয়াদ। দ্বিতীয়তে, এই বিপৰীতৰ ৰূপান্তৰ বা ভাষাৰূপেই কবিতা। তৃতীয়তে, আনন্দ-বিষাদৰ যোৰত আৰু তাৰ ৰূপান্তৰ বা ভাষান্তৰত, লগ লাগি গৈ থাকে ৰহস্য-ভেদ আৰু অনেক 'পূৰণ-হৰণ যোগ-বিয়োগৰ ফল'

(৪) কবিতাৰ নাচোনত উখল-মাখল
বাল্মীকি মনৰ চিন্তা সাগৰৰ জল
কিনো দিব্য গান গায় দিয়ে কিনো বাণী
কিহৰ বাতৰি কবিতাই দিলে আনি
নানা ভাবি চিন্তি গণি পঢ়ি পম ধৰি
নানা তৰ্ক বিতৰ্কৰে নানা অংক কৰি
বিশ্ব জগতখন চালে ফালি চিৰি
অনাদি অনন্ত চালে সুৰঁৰি সুঁৱৰি
সত্ব ৰজ তম গুণ খেলে পৃথিৱীত
সেই কথা বুজি বাল্মীকিৰ স্থিৰ স্থিত
ওলাল সিদ্ধান্ত ৰাম জ্যোতি জলমল
পূৰণ-হৰণ যোগ-বিয়োগৰ ফল

সাধাৰণ ভাবে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাত অসমীয়া কাব্য-পৰম্পৰাক নৱৰূপ দিয়াটো চকুত পৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰামায়ণতো তেওঁৰ কাব্য-প্ৰকাশে, ইঠাই সিঠাইত, আদি-বৈষ্ণৱ মাধৱ কন্দলিৰ পৰা জোনাকীযুগীয়া কবিতালৈ ধাৰাবাহিক অসমীয়া কাব্য-প্ৰবাহৰ কথা সামৰি লয় আৰু সোঁৱৰায়। তেওঁৰ ৰগৰ তোলা কাব্যাংশই মাধৱ কন্দলিৰ কাব্য আৰু বেজবৰুৱাৰ ৰচনা মনলৈ আনে আৰু তেওঁৰ বৰ্ণনামূলক সৌন্দৰ্য উপাসনাই জোনাকীযুগীয়া কবিতা মনলৈ আনে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৱলীত 'শিশু কবিতা'ৰ সুকীয়া শিতান এটি আছে। এই শিতানৰ

কবিতাকেইটি হ'ল— 'কুম্পুৰ সপোন', 'ভূত-পোৱালি', 'অকমাণি ল'ৰা', 'অক'মান ল'ৰা', 'অক'মানি ছোৱালী', 'অকণিৰ সপোন', 'ফুলকুঁৱৰী', 'অকণমানিৰ প্ৰাৰ্থনা', 'মাকআৰু সোণ' আৰু 'মনমা'। ইয়াৰ উপৰিও মূল 'কবিতা'ৰ পিতানত্তো 'নতুন অকণমানিৰ গান', 'আহ অ' অকণি আহ' নামৰ কবিতা দুটিকো শিশু-কবিতা বুলিবৰ যুক্তি আছে। এই শেহৰ কবিতা দুটিক শিশু-কিশোৰে সমস্বৰে গাব পৰা গীত বুলিও ধৰিব পাৰি। ইয়াৰ ভাবাৰ্থত সোমাই আছে স্বদেশানুৰাগ আৰু তাৰ বাবে অভিযানী অংগীকাৰ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাত পৌনঃপুনিকভাৱে থকা অসম-ভাৰত-জগতদৃষ্টি, 'মহামহত্বৰ/চিৰসুন্দৰৰ/ আলোকদীপ্ত অজেয় সেনাপতি' হোৱাৰ পণ আৰু সদিচ্ছা। এই কবিতা দুটি সুৰৰ পৰশত কিমান সহজে গীত আৰু নৃত্য হৈ পৰিব পাৰে, সেই কথা তলৰ উদ্ধৃতিৰ পৰাই সহজে অনুমেয়—

(১) আধাফুটা মাতেৰে
গীত গাম ঠুনুক-ঠানাক্
কুমলীয়া ভৰিটিত
অকণি জুনুকা পিন্ধি
নাচি যাম থিনিক্-থানাক্।
ন-ধুনীয়া আঙুলিৰে
বিজুলী চমক মাৰি
মুদ্ৰাৰে দেখুৱাম নতুনৰ ইংগিত,
পুৰণিক ভাঙিবলৈ'
নতুনক গঢ়িবলৈ
চমকে চমকে মই
বৈ যাম
কৈ যাম
নুমলীয়া গাটিৰ
তাণ্ডৱ ভংগীত।

(২) আহ অ' অকণি আহ!
আহ অ' অকণি আহ!
নতুন দিনৰ
নতুন জীৱনৰ
ফুলা ফুলনিত হাঁহ
আহ অ' অকণি আহ।

ওপৰৰ কবিতা দুটাৰ বিজনিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাকী কেইটা শিশু-কবিতা আবৃত্তিৰ উদ্দেশ্যেহে উপযুক্ত। কুম্পুৰ সাপোনত এটা সপোনাৰ ঘটনা প্ৰবাহ মাকক দাঙি ধৰিছে এটি শিশুৰ কণ্ঠই; গতিকে এই কবিতাই শিশুৰ কল্পনাক আশ্চৰ্যজনক কৰি নাট্যৰূপত সজাইছে।

বেলিটো সোমাল খিলিকীয়েদি
দেউতা বহা
চকীখনত বহি,
দেউতাৰ সৌ কবিতা-বহীত,

খচ্‌খচ্‌কৈ
বহুত কৰিলে চহী।

ইয়াৰ পিছত শিশুটিয়ে বেলিয়ে ওচৰলৈ মাতিলত সি নাযাওঁ বুলিলে, দেউতাকক বেলিয়ে তেওঁৰ বহীত অঁকা বুলি কৈ দিম বুলি বেলিক ভয় খুৱালে। তলৰ পংক্তিত শিশুৰ কল্পনাক সি ধমকি দিয়া বেলিৰ সঁহাৰিৰ কল্পনাক, কি মনোৰম ৰূপ দিছে তাৰ জুতি উদ্ধৃতিৰে ল'ব লাগিব—

মা! তেতিয়া সি হাঁহিলে—
মিচিকিয়াই,
হাঁহি মাৰোতে ধুনীয়া ধুনীয়া
ফুলজাৰী ওলায়।

ইয়াৰ পিছত বেলিয়ে শিশুক 'ৰূপৰ এখন পদুম পাতত/সাত বৰণৰ বহু মিঠাই/ দিলে উলায়াই।' ইয়াৰ পিছত মিঠাই দেখি ওচৰ চাপিলত বেলিটিয়ে কোলাত তুলি তাক চুমা খালে, দেউতাকক ক'বলৈ কলে 'কেলে' আহিছিল ৰবি', আৰু কুকুৰাৰ ডাক শুনি পূবৰ পিনেদি গুচি যোৱাৰ আগতে কৈ গ'ল— 'আৰু তয়ো সোণ/ ভালকৈ পঢ়ি/মহাবিজ্ঞানী হ'বি।' শিশুৰ সপোনৰ এই কল্পনা অসমীয়া কবিতাৰ প্ৰবাহত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এক অনুপম আৰু অভিনৱ সৃষ্টি। 'ভূত-পোৱালি' নামৰ কবিতাটোত কুম্পুৱে এটি নিজক আশ্বাস দিয়া ঘটনাপ্ৰৱাহ কল্পনা কৰিছে—

মা মোৰ হ'লে ভূতলৈ ভয় নাই।
যখিনীৰে হাতত ধৰি
সিহঁত আছিল ঘূৰি
দুয়োটাৰে কাণ দুখন দিলোঁ মুচৰি।
দীঘল কাণত মুচৰি মা, লাগে বৰ ভাল,
সিহঁত দুটাই চিঞৰ সোধাই লগালে তালফাল।

....

ভয় কৰা ল'ৰাকেহে মা
ভূতে ধৰি কিলায়,
মা, মোৰ হ'লে ভূতলে' ভয় নাই।

অৰুণমানি ল'ৰাত কবিয়ে সাত-আঠ বছৰীয়ামান শিশুৰ দৃষ্টিৰে এবছৰীয়া মান ল'ৰা এটিৰ ছবি এখন আঁকিছে। এই এবছৰীয়াই হঁহা-কন্দা দুটা কথা/এতিয়া মাথোন জানে', আৰু-

নতুন কিবা পালে
নিয়ে মুখৰ ফালে
মুখ কোনখিনিত
হিচাপে নেপাই
নাকৰ বিন্ধাত গোজ,
উৰি যোৱা ঘৰচিৰিকা,
থাপ মাৰিব খোজে।

এনেকৈয়ে শিশুৰ শিশুসুলভ আশ্চৰ্যবোধক কবিতাবোৰত সজাই-পৰাই কবিয়ে এখন

স্নেহৰ মমতাৰ আৰু প্ৰতীতিৰ পৃথিৱী সৃষ্টি কৰিছে তেওঁৰ শিশু-কবিতাত। 'অক'মান ল'ৰা'ত ল'ৰাটিয়ে আপোনাৰ জগত আৰু জীৱন আপোনাৰ দৃষ্টিৰে বৰ্ণাইছে—

মাতকৈ দেউতাকৰ
বুদ্ধি বৰ কম,
মই কিয় নাচো-বাগোঁ
কিয় ধিতিঙালি কৰোঁ
মই কিয় জাপ মাৰো
নাই তাৰ গম।

দেউতাকৰ দোষ খোচৰা ল'ৰাই মাককো পিছে শুদাই এৰা নাই—

দেউতাই মোকে দিয়া
ময়ে যদি বিস্কুট খাওঁ,
মায়ে আৰু' মাজতেই
দিগ্‌দাৰি কৰি কৰি
কয় বোলে কোবাওঁ কোবাওঁ,
ইনো কেনে অদ্‌ভুত
বুজিকে নাপাওঁ।

শিশুৰ মনোজগতখনৰ ৰহস্যময় আন্ধাৰ-পোহৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে বৰ সুন্দৰকৈ বুজিছিল। আলোচ্য কবিতাটোত, জগত আৰু স্বজনৰ লগত, আপোন মনত গঢ় ল'বলৈ ধৰা অহং ভাবেৰে অব্যক্ত উখনা-উখনি বাদ-বিবাদ কৰিবলৈ লোৱা শিশুৰ সহজে বিশ্বাসযোগ্য প্ৰতিমা এখন ফুটি ওলাইছে। আৰু এয়া শিশুটি পৰিয়ালৰ বাহিৰৰ এজনৰ লগত সংঘাতৰ দুৱাৰডলিত বৈছেহি—

আৰু বোলে নচলিব
ঘচৰ মচৰ,
পঢ়াবলে' আনি দিব
এটা হেনো
মস্ত মাষ্টৰ।
ৰাতিপুৱা দুপৰীয়া
পঢ়াই পঢ়াই মোক
লিখাব আখৰ
তুৰি মুৰি কৰিলেই মাৰিব থাপৰ।

এই কবিতাৰ অন্তত ল'ৰাটিয়ে গুণাগঁথা কৰিছে তাৰ 'ভীম মাষ্টৰে ল'ৰাবোৰ কোবাবলে'/ কি ভাল পায়, তাৰ পৰা সাৰিবৰ/ কিনো উপায়।' এই অলপকৈ ভয় খোৱা বিতত হোৱা ল'ৰাটিয়ে ভীম মাষ্টৰলৈ অপেক্ষা কৰোঁতে আমাকো কিছু গাইছে—

আজিহে আজি
মণ্ড-মাহৰ গাজি।

অক'মানি ছোৱালী কবিতাটিও আগৰটিৰ দৰেই। এনে কবিতাত ভাব-ভাষা আৰু নান্দনিক

কল্পসৃষ্টিয়ে উৎকৃষ্ট কবিতাই দিয়া বিধৰ আনন্দ দিয়ে। কবিতাটোৰ ছোৱালীজনী অসমীয়া হৈও কেৱল অসমীয়া নহয়, তাই সকলো দেশৰ সময়ৰ সক ছোৱালীৰ অমৰ প্ৰতিনিধি—

ডাঙৰ যেতিয়া হ'ম
বিমান ইমানবোৰ পুতলা আনিম,
দেউতাৰ চন্দুকৰ
পইচা সোপাকে নি
গোটেই বজাৰৰে পুতলা কিনিম।

....

এখবাহি আনি থম
অক'মান ল'ৰা,
এডলা ছোৱালী কিনি
খবাহিৰ পৰা দিম এটা এটা দৰা
বিয়া হ'ব ধুমধাম্
ঢোল বাব খিন্দাং

এনেকৈয়ে, শিশুৰ মনোজগতত কল্পনাৰ জৰিয়তে সোমাই পৰি তাৰ মাজৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে অমসীয়া সাহিত্যত বিৰল ধৰণৰ কবিতাৰ আনন্দ সৃষ্টি কৰি গৈছে। প্ৰাপ্তবয়স্ক পঢ়ুৱৈকো শিশুৰ জগতলৈ লৈ গৈ কবিয়ে সমস্যা-সজ্ঞান আত্মবোধৰ পৰা সাময়িক অব্যাহতিৰ সকাহ দিয়ে। ফলত আত্মবোধৰ পুনৰাভ্ত সহজ আৰু পৰিশোধিত হয়।

অৰুণিৰ সপোন অন্য এক শিশুৰ সপোনৰ কবিতা। সপোনত পোক এটাই দেউতাকৰ গানৰ বহীৰ এটা গান কলৌপ্ কলৌপকৈ গিলি পেলালে। পোকটোৰ পেট ওফন্দি পৰিল। ওফন্দা পেট ফালি ওলাই আহিম বুলি পোকটোক গানে ক'লত গানটো ভোন্‌ভোনাই উলিয়াই দিবলৈ পোকটো ৰাজী হ'ল। ওলাই আহি গানটো দেউতাকৰ সক কালৰ ফটো এখনৰ ভিতৰলৈ সোমাই গ'ল। সপোন আৰু দিঠকক প্ৰতিমাবাদী কবিৰ দৰে একে সমতলত স্থান দিয়া শিশুটিয়ে অন্তত নিৰ্ঘাত বাস্তৱতা দাবী কৰিছে এই বুলি—

মা। মোৰ সপোনটো মিছা বুলি
ভাবিছ নেকি বাৰু?
মিছা নহয় মা।
সাক্ষী আছে সৌ তিনিটা গাৰু।

ফুলকুঁৱৰীও এটা সুন্দৰ সপোনৰ কবিতা। কাৰেংঘৰত মনে মনে সোমাই থাকি 'বৰ পুৰণি তাঁত এখনত ন-ন ফুল' বোৱা সপোনত দেখা ছোৱালী এজনীয়ে, সপোন দেখা শিশুটিক শেন এটাৰ পিঠিত তুলি উৰি উৰি ফুলকুঁৱৰীৰ ৰৰবাৰীলৈ বুলি লৈ গৈছে। আৰু এবাৰ আকাশৰ উৰণীয়া শেনৰ ওপৰৰ পৰা শিশুটিয়ে আইনষ্টাইনৰ আপেক্ষিকতাবাদৰ অভিজ্ঞতা লভিছে—

আৰু দেউতাক দেখি
মোৰ সমান তেনেই অকণমান,
আৰু তোক দেখি মা
মই লোৱা গাৰুটোৰ সমান।

অকণমানিৰ প্ৰাৰ্থনা, মাক আৰু সোণ আৰু মনমাও একেই ধৰণৰ অনিন্দ্যসুন্দৰ শিশু-কবিতা। এই আটাইবোৰ কবিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰাপ্তবয়স্কৰ হকে ৰচা গীত-কবিতাত থকা সুন্দৰৰ আৰাধনাও শিশুৰ দৃষ্টিৰে বৰ্তমান—

সুন্দৰ তুমি নেদেখাৱে পৰা
আমাৰ সেৱা ল'বা
আমাৰ সেৱা ল'বা
আমাৰ সেৱা ল'বা।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সম্ভাৱত একেটি মাত্ৰ কবিতাক সঠিক অৰ্থত প্ৰেমৰ কবিতা বুলিব পাৰি। এই এতোৱাৰী নামৰ কবিতাটিত (অসমীয়াত 'দেওবৰী') জব্বলপুৰৰ গাঁৱলীয়া ছোৱালী এতোৱাৰীৰ শৈশৱ উকলি পোৱা প্ৰথম যৌৱনৰ মনোজগত কবি-কল্পনাই সৃষ্টি কৰিছে, আৰু লগতে সাঙুৰি দিছে তাইৰ নিয়ন্ত্ৰণাতীত জগতখন। দেওবাৰে ওপজা এই ছোৱালীজনীৰ প্ৰথম যৌৱনৰ মধুৰ হেঁপাহ এক কোমল পৰিহাসবোধেৰে এক অনুমেয় পটভূমিত, কাহিনীৰ পাতলীয়া আধাৰত দাঙি ধৰিছে জ্যোতিপ্ৰসাদে—

এতোৱাৰ-দেওবাৰ-দিনটো বৰ মনোৰম,
কিন্তু বিধতাই তাইৰ কপালত
আকৌ লিখি গ'ল 'কঠোৰ পৰিশ্ৰম'।

কলাই কলাই বাঢ়ি যোৱা এতোৱাৰী যৌৱনৰ দুৱাৰডলি পালত তাইৰ দেহ-মন সাহজিক প্ৰেমানুভূতিৰে চমকিত হ'ল— 'দূৰণিৰ হাবি আৰু দূৰণিৰ পৰ্বত/ তাতোকৈ কোনোবা দূৰণিৰ আকাশখন/ তাইৰ ভাল লাগে/ কিন্তু তথাপিও কিবা এটা তাইৰ/ভাল নালাগে।' ভাল লগা-ভাল নলগা এই দোমোজাত তাইৰ ভাল লগা হ'ল গাঁৱৰে ডেকা জিংৰায়ক। জিংৰায়ৰ পেঁপাৰ 'কন্দাসুৰীয়া সুৰটো' এসময়ত তাইৰ বুকুখনলৈ 'কিবা বেজী সোমোৱাদি/ সোমাই গ'ল।' আৰু তাৰ পিছতে এই সৰল কিন্তু সমাহিত আৰু মৰ্মস্পৰ্শী প্ৰেমৰ কবিতাটোৰ অন্তত—

জিংৰায়ক তাইৰ ভাল লাগোঁতে লাগোঁতে
বৰ ভাল লগা হ'ল,
এদিনা তাই তাক দেখি
কথা নাই, বতৰা নাই, থমক খাই ৰ'ল।
তেনেকৈ ৰোৱা দেখি
চোৱা দেখি
জিংৰায়ে তালৈ চাই আছিল,
তাইৰ গাটো সিৰসিৰাই গ'ল-
তাইৰ তাক চুবৰ মন গ'ল।
ভেতিয়া আহিন মাহ সোমাইছিল।

এতোৱাৰী, মোৰ বিচাৰত অসমীয়া আধুনিক কবিতাৰ এটা সাৰ্থক আগতীয়া উদাহৰণ। ইয়াত আধুনিকতাৰ (আধুনিকতাবাদৰ নহয়) কেইবাটিও লক্ষণ মনোৰমকৈ আৰু সুনিশ্চিতকৈ ফুটি ওলাইছে। প্ৰথমতে ক'ব লাগিব এই কথাটো যে ইয়াৰ কাব্য-বিষয় আৰু কাব্যভাৱত স্ত্ৰী-পুৰুষৰ দৈহিক-আবেগিক প্ৰীতিভাৱ কেন্দ্ৰস্থ হোৱাৰ উপৰিও কবিতাটোত পুৰুষ-কবিয়ে কল্পনাৰে

স্ত্ৰীৰ পুৰুষৰ প্ৰতি প্ৰেমানুভূতি প্ৰকাশ কৰিছে। অসমীয়া বিদ্বৎ কাব্য-প্ৰবাহত এইটো অভিনৱ আৰু আধুনিক পৰিস্থিতি ফুটাই তোলা কবিতা। দ্বিতীয়তে চকুত পৰে যে এতোৱাৰীৰ পদবন্ধন গদ্য-শৃংখলিত হৈও গদ্য নহয়, পদ্য; আধুনিক ছন্দৰ পদ্য। এই নতুন পদ্যবোধত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কৌশল পূৰ্ণ মাত্ৰাই ওজাৰ কৌশল; ইমানেই বিশাৰদৰ সাহস আৰু নিশ্চয়তাৰে তেওঁ এই পদবন্ধন গঢ়িছে যে বোধকৰো প্ৰথম বাৰৰ কাৰণে এই কবিতাত তেওঁ ওজালিৰ এটা প্ৰদৰ্শনো কৰিছে, কবিতাত এবাৰ নহয় তিনিবাৰকৈ সংখ্যাৰে একোটি অংক সজাই। এয়া তাৰে এটা উদাহৰণ—

১০ + ১ + ১ + ১ + ১ + ১ = ১৫ ততাই
দেখোন মাজে মাজে উদাস হৈ যায়।

তৃতীযতে, কাহিনীৰ আধাৰত কাব্যকথনৰ এতোৱাৰী এক সুন্দৰ নিদৰ্শন। এনেকৈয়ে, অন্ততঃ মোৰ কাৰণে এইটো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অভিনৱ কৃতিৰ এটা আকৰ্ষণীয় আধুনিক কবিতা। 'তেতিয়া আহিন মাহ সোমাইছিল।' বুলি কবিতাটো সামৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে শেষত পঢ়ুৱৈক উৎকণ্ঠা ঔৎসুক্যৰ মাজত এৰি দি আধুনিক জীৱন ধৰ্ম আৰু শিল্প ধৰ্ম উভয়কে পালিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহু-আলোচিত কবিতাবোৰতকৈ তুলনাত কমকৈ আলোচিত কবিতাত দৃষ্টিপাত কৰাটো এইখিনিলৈকে এই প্ৰবন্ধৰ এটা উদ্দেশ্য আছিল।

সৃষ্টি-কৌশল, সৃষ্টি-প্ৰতিভাক লৈ অতিপাত আত্ম-সচেতনতা আধুনিক কবিতাৰ এটা লক্ষণ। কলাসৃষ্টিৰ প্ৰক্ৰিয়া, কলাৰ বিষয় আৰু ৰসৰূপ সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আত্ম-সচেতনতাৰ আকৰ্ষণীয় আৰু ব্যতিক্ৰমধৰ্মী প্ৰকাশ হৈছিল কবি আৰু কবিতা সম্পৰ্কে তেওঁৰ এমুঠিমান কবিতাত। প্ৰথমে উল্লেখ কৰিব খুজিছো 'নৱবিপ্লৱী কবি জাগে' বোলা কবিতাটো এই কবিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদে নৱবিপ্লৱী কবিক 'নৱ জনজীৱনৰ অৰুণ অগ্নিস্নাত' বুলি চিনাকি দিছে। এই কবিয়ে 'ভোহাৰি-বিদাৰি-ভাঙি বিস্ফোৰি' বিদ্ৰোহ কৰে আৰু সৃষ্টি কৰে 'পাহিযে পাহিয়ে লিখা সোণ-জুই-পানীৰে/ বিপ্লৱী কবিতাৱলী।' এই কবিতাৱলীক জ্যোতিপ্ৰসাদে সন্ত্ৰাসিত জনতাৰ 'ইকৰা পাতেৰে সজা ভগাছিগা গোসাঁই ঘৰ'ৰ তেল নথকা চাকিৰ শলিতা হৈ জ্বলিবলৈ সৃষ্টি কৰিছে। এই কবিতাৱলীৰ কবিৰ পৰিচয় (অৰ্থাৎ আত্ম-পৰিচয়) জ্যোতিপ্ৰসাদে দিছে উদ্দীপ্ত ভাষা আৰু ছন্দত—

মই অদভত ছান্দিক
বিচিত্ৰ মান্ত্ৰিক
মযে মহামানৱৰ নৱতম যজ্ঞৰ নৱাগত
অগ্নিহোত্ৰী
কেন্দ্ৰীভূত য'ত
সমাগত
অলিখিত
[illegible]ৰ [illegible]লীপানে, সুৰৰ জ্ব[illegible]নৰে
সু[illegible] [illegible] [illegible]নে ভাৱ পীড়নেৰে দু[illegible] দহনেৰে
[illegible]হি দহি জ্বলি পুৰি
জ্বলামুখী ক[illegible] মই অশ্ৰুত কীৰ্তি।

এই কবিয়ে 'আপোনাৰ জ্যোতিৰেই আপুনি উদ্ভাসে' আৰু তেওঁ ফুটন্ত প্ৰাণেৰে কৰে 'সঞ্জীৱনৰ অভিযান'। যি সাধাৰণ মানুহে আনলৈ তেল শলিতা যোগাৰ কৰে আৰু নিজে 'এদিনলৈ' প্ৰদীপৰ পোহৰ নাপায়'। যি 'জেকা জেলুকীয়া..... শেলুকীয়া বোকাতেই' জহি পচি যায়, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নৱবিপ্লৱী কবিতাই—

সিহঁতৰ কান্দোনৰ ৰোল শুনি
তালৈকে যায়,
বীভৎস সি দিঠকত
ছন্দ হেৰুৱাই
থোকাথোকিকৈ
বেদনাৰ পীড়নত
বেসুৰীয়া সুৰত
ইনাই বিনায়।

এনে কাব্যপ্ৰকাশত জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ কাব্যচিন্তাও ব্যক্ত কৰিছে। তেওঁৰ কাব্যচিন্তা যুক্তিযুক্ত। এই চিন্তা মতে বীভৎস দিঠকত ছন্দ হেৰুৱাইও তেওঁৰ কবিতাই অভিনৱ ছন্দৰ পুনৰুদ্ধাৰ কৰিছে, বেসুৰীয়া হৈও সুৰ বিচাৰি পাইছে— পুৰণিক ভোহাৰি বিদাৰি নৱসৃষ্টিৰ অভিযানত। সেয়েহে আধুনিক কবি 'অদভূত ছান্দিক/বিচিত্ৰ মাত্ৰিক।' এই ছন্দ আৰু মাত্ৰাৰ অভিযান 'ভাৰবাহী জনতাৰ' হৈ অভিযান। সেয়েহে তেওঁৰ এই কবিতা 'ৰক্তলেখা' আৰু এই কবিতাত—

বিকৃত ছন্দত
বিকৃত জীৱনৰ
জ্বলিছে স্বৰূপ
মহত্ত্বাভিমানীক কৰি বিদ্ৰূপ।

কবিতাক 'অভিযান' বুলি ভবা চিন্তা বোধহয় প্ৰথমে এই ধৰণে অসমীয়া কবিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদেই কৰিছিল। ইংৰাজ কবি-সমালোচক টি এছ এলিয়টেও কবিতাক অবাংময়ৰ ওপৰত এক অভিযান (a raid on the inarticulate) বুলি চিন্তা কৰাৰ কথা পোৱা যায়; এলিয়টৰ এই চিন্তাত অধিবিদ্যাৰ ধ্যান-ধাৰণা সোমাই আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তাত অধিবিদ্যা নাই, আছে ঐতিহাসিক আৰু সামাজিক বাস্তৱবোধ। তেওঁৰ চিন্তাই কবিতাক সংগ্ৰামী বাস্তৱজ্ঞানৰ সঁজুলি আৰু সহযোগী কৰি তোলে। এই দৃষ্টিৰে ৰচিত কবিতাত 'ঢৌ খেলি যায়'.... 'নৱ-প্ৰভাতৰ জ্যোতি-শিখা।'

কবিতাক লৈ আধুনিক আত্ম-সচেতনতাৰ প্ৰকাশ থকা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আনকেইটি কবিতা হ'ল 'আজিৰ কবিতা','আধুনিক কবিতা' 'গণেশ গগৈৰ কবিতা', 'যতীন্দ্ৰ কবিতা', 'বিদ্ৰোহী কবি প্ৰসন্নলাল', 'ৰবীন্দ্ৰনাথ' ইত্যাদি। 'আজিৰ কবিতা'ৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে কবিতাত 'অভিনৱ ছন্দবিকাশ'ৰ কথা দোহাৰিছে। কবিতাৰ বস্তু-জগতেৰে হাটবাটক তেওঁ ঘাই কথা বুলিছে। তেওঁৰ মতে 'সোণালী সপোন দেখি' শুই থকা কবিতা, 'যন্ত্ৰৰ গুমগুমনিত' অৰ্থাৎ নতুন জীৱিকা তথা উৎপাদনৰ আবাজত সাৰ পাই, এতিয়া 'বনুৱা-হজুৱাৰ গাঁৱলৈ যায়/ শাক-ভাত খায়।' স্ত্ৰী হৈও পুৰুষৰ পৰিধান পিন্ধি আজিৰ কবিতা 'বিপ্লৱী বিকুল/ কম্পমান সাগৰৰ ইকূল সিকূল।' আজিৰ কবিতাৰ বিষয় যেনেকৈ নতুন সেইদৰে ছন্দও নতুন—

আজিৰ কবিতা তাই
খোজ কঢ়া ছন্দেৰে যায় দিঠকলে',
আহিলে ওলাই
খোজে খোজে নৱ লয়লাস
অভিনৱ ছন্দবিকাশ।

'আজিৰ কবিতাতে' জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই অভিনৱ ছন্দ মূৰ্ত হৈ আছে বুলিব পাৰি। 'আধুনিক কবিতা' নামৰ কবিতাতো একেই ধৰণৰ কাব্যভাবৰ প্ৰকাশ। এইটি কবিতাতো কবিয়ে ঐতিহাসিক-নান্দনিক উভয় দিশৰ পৰা নতুন কবিতাৰ কাব্যগুণৰ কথা চিন্তিছে। বিদেশী আৰু দেশীয় সংশ্লেষণত ৰূপৱতী কবিতাই— 'ডিনাৰ-ছাপৰ খায়/কেতিয়াবা চিৰাও চোবায়।' সুখীয়াৰ বিলাসে,কেবল গোলাপৰ সুৰভিয়ে, এই কবিতাক ভুলাই ৰাখিব 'ক'ত আৰু পাৰে?' কবিতাই এতিয়া সোণ-খাৰু সোলোকাই থ'লে, কবিতা এতিয়া 'বিপ্লৱী ছন্দেৰে ছন্দায়িত।' এই ছন্দ, ছন্দৰ অভ্যন্তৰত থকা 'উচ্চ গণিতৰ/সূক্ষ্ম যোজনাৰে গঢ়া-পিটা'; ৰূপ সলাই অহা এই কবিতা পূৰ্বৰ দৰেই কিন্তু—

...প্ৰাণৰো প্ৰাণ তাই
মাটিৰো মাটি
তাইয়েই সূক্ষ্ম ন্যায়
খাটিৰো খাটি

ৰূপ সলাইও কবিতা সেই সনাতন 'গায়ত্ৰী ছন্দ'। 'আধুনিক কবিতা'ৰ শেষত কবিয়ে ঔদ্যোগিক জগতৰ ন-বনুৱাৰ মাতকথাক নাট্যৰূপত সজাই থোৱাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

গণেশ গগৈৰ কবিতাত প্ৰায়োগিক কাব্য-বিচাৰৰ দৃষ্টিৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে অতি যথাৰ্থভাৱে কৈছে—

এশৰাই
বাসনাৰ ফুল
শেৱালি তগৰৰ
গোন্ধে ভৰপূৰ
বিয়পিলে লুইতৰ ইকূল-সিকূল।

গগৈৰ কবিতাত পিছত তেওঁ কবি-হৃদয়ৰ 'প্ৰেমৰ একুঁকি ফুল' বুলি শলাগিছে। এই শৰাই কবিতা 'এটি যেন জীৱনৰ/ মনমোহা ভুল' বুলি তেওঁ আন এক দৃষ্টিও পেলাইছে। তেওঁ প্ৰশ্নও তুলিছে এই বুলি— 'সি তেনে ভুল জানো/সি তেনে ভুল?' গণেশ গগৈৰ কবিতাৰ স্বৰূপৰ আন এক নিৰ্ণয় কৰিছে এই বুলি— 'চমক ছাঁয়া-অভিনেত্ৰী'। একেই ধৰণে দুটি সুকীয়া কবিতাত প্ৰসন্নলাল চৌধুৰী আৰু যতীন্দ্ৰনাথ দুৱৰাৰ কাব্যগুণ জ্যোতিপ্ৰসাদে নিৰ্ণয় কৰিছে আৰু শলাগিছে। ৰবীন্দ্ৰনাথক তেওঁ এনে এক কবি বুলিছে যাৰ কণ্ঠত পুনঃচেতন লভিউঠিল 'এই ভাৰতৰ/জীৱন ৰহস্যান্বেষী-চিন্তা নিৰত/অৱসাদ-ক্লিষ্ট মহামন।' মহাভাৰতৰ মহাপ্ৰাণ ৰবীন্দ্ৰনাথৰ কবিতাত ছন্দে ছন্দে গান হৈ পৰিল। এনেকৈয়ে কাব্য-চিন্তা আৰু কবিৰ প্ৰশংসাত ৰচা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এমুঠি কবিতা ৰাংশৰসে অতি আদৰণীয় হৈ আছে এতিয়াও আৰু আগলৈকো থাকিব।

সাধাৰণ স্ত্ৰী-পুৰুষক লৈ ৰচনা কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা মুঠি এভাগত লৈ একেলগে আলচিব পাৰি। পূৰ্বে প্ৰেমৰ কবিতা বুলি আলচি অহা 'এতোৱাৰী'ও এনে এক কবিতা। এনেবোৰ কবিতাত, কল্পনাশক্তিয়ে দিয়া আৰু ভাবৰ বিলাস-বিলাপ নোহোৱা একাত্মবোধেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে সহজ সুন্দৰ প্ৰাণৰ সাধাৰণ মানুহৰ ছবি একোখন অতি মনোৰমকৈ আঁকিছে। 'এটা মাতোৱাল বনুৱা'ত চাহ বাগিচাৰ মালিকপক্ষৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰিসৰ অতিক্ৰম কৰি কবিয়ে বনুৱাপক্ষৰ জীৱনদৃষ্টিক ৰসৰূপ দি নাটকীয় কৰি তুলিছে। বাগিছাৰ নৃত্যানুগত সুৰ এই কবিতাৰ পটভূমিত বাজি থাকে— 'ডাম ডুমা ডুম...ধেৎ তেৰা।' নিচাৰে দেহ-মনৰ দুখ পাতলোৱা এই বনুৱাৰ সৰল প্ৰাণত গীত আৰু সুৰ হৈ আছে সৌন্দৰ্যৰ প্ৰতিমূৰ্তি—

আৰে বড় ঘৰেৰ বহুবেটী
আঁকৰ-বাঁকড় চুল ৰে
আইনা দেখে খোপা বান্ধে
উড়ে গেন্দা ফুলৰে

বঙলাৰ চকীদাৰে নিচা খাই নাচি নাচি গীত গাই যোৱা বনুৱাটিক ধমকিয়ালত এই বনুৱাই নৃত্য আৰু সুৰৰ ভাষাৰেই তাৰ চতুৰ প্ৰত্যুত্তৰ দিয়ে—

কাঁহা গোলামাল কৰিছোঁ
থোৰা ভগৱানকেৰ
নাম গাইছোঁ
দ্ৰুৰ্ডাং ডাং ডাং

'এটা পগলা খেতিয়ক' নামৰ কবিতাত ফাটেকত থকা পগলা খেতিয়কে অতীতৰ সুস্থ জীৱনৰ সুখ-দুখ অভিজ্ঞতা সুৰঁৰিছে আৰু তাৰ মাজতে এই খেতিয়কে মনৰ ভাৰসাম্য হেৰুৱাই পেলোৱাৰ কাৰণটো দাঙি ধৰিছে—

খেজেনাকে খেজেনা
খেজেনাকে খেজেনা
বেজেনা বেজেনা-গিজ্‌তৌ -তিতৌ
নীলাম নীলাম নীলাম
মোৰ চকুপানী কাকনো বিলাম?
ক্ৰোক ক্ৰোক ক্ৰোক
মৌজাদাৰৰ বৰপেটটো ঢোবোক্

'ভলণ্টিয়াৰৰ দুখ'ত আমাৰ মুক্তি আন্দোলনৰ 'কান্দিছে ভাৰতী আই' বুলি ওলাই অহা পদাতিক এজনৰ ছবি আৰু মনৰ কথা ফুটি ওলাইছে—

(১) গান্ধীবাপু নহয় কম
বৃটিছ সাম্ৰাজ্যৰ সাইলাখ যম
কৰিহে এবিধ খেজেনা কম
কৈছে বোলে সূতা কাটিয়েই স্বৰাজ সোপাকে ল'ম,
কটা-সূতাৰেই ইংৰাজধনৰ হাত ভৰি বান্ধি থ'ম।
জেলৰ ভিতৰত বন্দী কৰি
ইংৰাজে থৈছে ভাৰতী আই

সেইহে গান্ধী জেলৰ ভিতৰলৈ
ঘনেপতি সোমায়।
বাৰেপতি এপাক এপাক
শিকলি আছে খুলি,
কোনোবা এপাকত উলিয়াই আনিব
কৰি কিবা তালি-ভুলি।
উনৈশ শ একইশ চন
গান্ধীয়ে পাতিলে অহিংস-ৰণ
জাকে জাকে ওলাল ল'ৰা
স্কুল-কলেজৰ পৰা
ফিৰফিৰীয়া ফিতাহি এৰি
পিন্ধিলে দগধা চোলা
চহৰৰ এৰিলে কোলা।

এই সমসাময়িক ইতিহাসৰ ছবি সময়োচিত নতুন শব্দ-সম্ভাৰত কাব্যৰূপত দাঙি ধৰা কবিতাত মাজে মাজে নগৰীয়া বাবু-সমাজৰ প্ৰতি মনোৰম কটাক্ষ আছে—

(২) চহৰৰ বাবু চাহাবৰ কাবু
সিহঁতত আশা নাই,
আজি ভাৰতৰ উদ্ধাৰ হকে
উঠা গাঁৱলীয়া ভাই।

কবিয়ে কিন্তু চহৰ বাবুক লৈ আশা পূৰাকৈ এৰি দিয়া নাই—

(৩) আই ঐ মোৰ সোণাইহঁত! চহৰৰ বাবুহঁত!
কিনো নহ'বৰ হ'ল,
উকীলে এৰিলে কাছাৰী-ঘৰ
আধা কৰাকৈয়ে কে'ছবোৰ এৰি
গাঁৱলৈ মাৰিলে ভীৰাই লৰ।
কলৰ্‌জপৰ্ মোক্তেলৰ।

ইংৰাজ-চৰ্দাৰৰ উৎপীড়নত অসমত মুক্তি-আন্দোলনৰ নিজা অভিজ্ঞতা এই কবিতাত কবিয়ে সুন্দৰকৈ সামৰি লৈছে—

(৪) তৰ্জন হ'ল, গৰ্জন হ'ল
বৰ্জনৰ টৌ বিয়পি গ'ল।

(৫) আমাৰ পিঠিত ঔফুল বাছিলে
গুৰুলা-গুৰুলা কিলে।

(৬) বুকুৰ ভিতৰত হিংসা-বাঘে
যেন পিঞ্জৰাত বনাই ঃ
গুজৰি-গুমৰি বাৰে বাৰে
আহিব খোজে ওলাই।
অহিংস বাণীৰে তাক খুচি খুচি

থওঁ ভিতৰলৈ সুমাই,
তথাপিও সি মাটিত কামুৰি
আছেই গোৰগোৰাই।

'ষ্টীম লাইনত কাৰ' কবিতাত শ্ৰেণীদুষ্ট মধ্যবিত্তৰ স্বৰূপ উদঙাই তাৰ বিপৰীতে সৰ্বসাধাৰণৰ সামূহিক প্ৰতিবাদী শক্তি সজাই তোলা হৈছে। ধূলি উৰুৱাই গাঁৱত সোমাই মটৰগাড়ী এখন ৰ'লহি। ওচৰ চাপি গাড়ীখন চাবলৈ অহা ল'ৰাহঁতক গাড়ীৰ গিৰিহঁতে ধমকালে। পিছত গাড়ী ঠেলিবলগীয়া অৱস্থাত দূৰৈৰ পৰা চাই থকা ল'ৰাহঁতক আৰু মানুহবোৰক দহটকীয়া লোভ দেখুৱাই মাতিলেওকোনোৱেই ওচৰ নাচাপিল—

শকতজনে চিঞৰিলে-
'হে'ৰা, হে'ৰা মানুহবোৰ! আহাঁ
টক দহটা দিম, আহাঁ আহাঁ
দিম আহাঁ- আহাঁ-।'
-মানুহবোৰ আঁৰ হৈ নেদেখা হৈ গ'ল
কোনো উভতি নাহিল।

এইবোৰ কবিতাত কাহিনীৰ আৰু শ্ৰেণীদুষ্ট সমাজৰ ছবি প্ৰকাশ পাইছে। বাস্তৱৰ কদাকাৰ ৰূপ আৰু গুৰুভাবৰ লঘুপ্ৰকাশ এনে কবিতাৰ আকৰ্ষণীয় বৈশিষ্ট্য।

অসমীয়া ছোৱালীৰ উক্তি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এটা সুদীৰ্ঘ কবিতা। পাঠকসকলে মুক্তি আন্দোলনৰ কালত নাৰীৰ মহাশক্তিৰ জাগৰণত প্ৰতীতি পোষণ কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই কবিতাৰ উচ্ছ্বাসময় জুতি লোৱা ভাল।

গাঁৱৰ জীয়ৰী আৰু **অসমীয়া ডেকাৰ উক্তি** সমতুল্য কাব্যভাবৰ কবিতা। দ্বিতীয়টি কবিতা ইতিমধ্যে বহুজন-পৰিচিত। **ফুলিবলৈ পোৱা হ'লে**। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ একমাত্ৰ শোকৰ কবিতা। বৰদেউতাক, প্ৰখ্যাত অসমীয়া সাহিত্যিক চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালাৰ পুত্ৰ, আপোনঘাতী হোৱা অৰুণৰ কথা সুঁৱৰি কবিয়ে ইয়াত 'ফুলিবলে পোৱা হ'লে/ বোৱালেহেঁতেন সি/ সুৰভিৰ নৈ' বুলি দুখ কৰিছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আন এথূপ কবিতাক সুন্দৰৰ আৰাধনাক কেন্দ্ৰবিন্দু বুলি লৈ স্বদেশানুৰাগ, বিপ্লৱী সৃষ্টিৰ উচ্ছ্বাস আদি সামৰি লোৱা কবিতা বুলিব পাৰি। ইয়াৰে প্ৰথমটি হ'ল 'সুন্দৰৰ জয়-যাত্ৰা'। এই কবিতাত সুন্দৰৰ অনুসন্ধানৰত শিল্পী আৰু সুন্দৰৰ 'লুকাভাকু খেলাৰ' সূক্ষ্ম অনুধ্যান প্ৰকাশ পাইছে। সুন্দৰক কবিয়ে পৰম আৰু বোধহয় অখণ্ড সত্য ৰূপে চিনিছে—

তই সত্য অনাদি অনন্ত
বৃন্দ বৃন্দ কত
মদনমোহন যত
জিনি জিনি মহাৰ পলন্ত।

এই সুন্দৰক বিচ[illegible]তে শিল্পীৰ 'চিৰানন্দ', কি '[illegible]নন্দ', '[illegible]মা[illegible]ন্দ' এই সুন্দৰৰ [illegible] এক ৰূপ হ'ল— 'আঁ[illegible] আঁ[illegible] হাঁহি/ বজাৰ এ[illegible]' 'সুন্দ[illegible] [illegible] সহজ নহয়। [illegible] গা[illegible] 'গানৰো অতীত' [illegible] [illegible]ন্তিক ধৰ্মচিন্তাৰ পৰিহাস [illegible]ধ্যে জ্যোতি[illegible] [illegible] থাকে আৰু তাৰ সমুখত শিল্পীৰ এই বিনয়ী স্বী[illegible]ক্তি—

তাৰ স্ব[illegible] লিপি মো[illegible]

লিখিবলৈ' স্বৰ নাই,
শব্দ নাই,
নাই মাত্ৰা, নাই লয়-মান
অদ্ভুত শ্ৰৱণ মহাগান।

এনে হোৱাৰ গুৰিকথা হ'ল এই যে সুন্দৰৰ অনন্ত ব্যাপ্তি—

বাটে বাটে, ঘাটে ঘাটে
কত কত নৱ দেশ
মনোময় অশেষ-বিশেষ
সৌন্দৰ্যৰ কত মহাদেশ
বিবিধ বেশৰ সমাৱেশ।

এই সুন্দৰৰ লেখ নাই, জোখ নাই,ই পৰিহাসপূৰ্ণভাৱে সুৰূপ-কুৰূপ। শিল্পীয়ে, কবিয়ে, এই ৰহস্যজনক পৰিহাসৰ মাজতেই কিন্তু বিচাৰি ফুৰে সুন্দৰক। পৰিহাসময় বেমেলি ধেমালি, ধেমালি বেমেলিৰে, এই সুৰূপ-কুৰূপেই অপৰূপ, আৰু ইয়াৰ নিতে নিতে নৱৰূপ। এই নৱৰূপ সুন্দৰৰেই নৱৰূপ আৰু ইয়েই শিল্পীৰ অন্তহীন অন্বেষণ—

তাৰ মাজে মাজে মই
তোকেই বিচাৰি ফুৰো
নাপাই নাপাই;
মোকঅহা দেখিলেই
আকউ লুকাৱ তই
থকা যেন লাগিছিল
পিছে দেখোঁ তই তাত নাই।

এনে কাব্যভাবৰ ভিত্তিত ক'ব পাৰি যে নান্দনিক সৃষ্টি-প্ৰক্ৰিয়াৰ ধ্যান-অনুধ্যান, কবিতাক লৈ ৰচা কবিতাকেইটিৰে দৰে সুন্দৰক লৈ লিখা কবিতাতো, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ঘাই অভিপ্ৰায়। মন কৰিব লাগিব যে আলোচিত কবিতাটোত অসীম সুন্দৰৰ সমুখত কবিৰ বিনয় গভীৰ আৰু সৰ্বময় হৈ উঠিছে—

মিছা!
মিছা মোৰ গৰ্ব অহংকাৰ
মিছা মোৰ কাব্যৰ সম্ভাৰ
মিছা মোৰ যত অলংকাৰ
ব্যৰ্থ মোৰ কামনাৰ বাসনাৰ
হেঁপাহ আশাৰ
শত শত ফল-ফুল
ষোড়শোপচাৰ।
মই ৰচা গানবোৰে
তোক মাথোঁ ব্যংগ কৰে
মোৰ বৰ্ণনাই মাথোঁ
তোক কৰে ম্লান

তই যে মহান।

শিল্পীৰ সৰ্বোত্তম কাৰুকলাইও সুন্দৰৰ 'মহা অৱগুণ্ঠন' মুকলি কৰি তুলিব নোৱাৰে। 'মোৰ যত সাহিত্য-বিজ্ঞান/ তোৰ মাথোঁ কৰে অপমান।' এনে থলত সুন্দৰ নিজে আহি এদিন শিল্পীৰে অভিন্ন হ'বহি বুলি কবিৰ এই প্ৰাৰ্থনা আৰু প্ৰতীতি—

নিজেই নিদিলে ধৰা
কিহেৰে ধৰিম তোক
নিজে আহি নিজে
মোতে তই
দে আজি থিত্।
আজি আৰু মই নাই
নাই আৰু মই
ময়েই যে তই হ'লো
তই হ'লো মই।

সুন্দৰ আৰু শিল্পীৰ অভিন্নকৰণেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৃষ্টিত ৰূপ-অৰূপৰ সংগম। 'শিল্পীৰ আলোক-যাত্ৰা'ও সমতুল্য কাব্যভাবৰ অন্য এটি প্ৰকাশ। 'মানুহৰ সৃষ্টিলৈ/ চিৰসুন্দৰ নমাওঁ'— এয়েই কবিৰ অভিপ্ৰায়। শিল্পীপ্ৰাণক সমষ্টিৰ, 'বিশ্বমানৱৰ' মহাপ্ৰাণ কৰি তোলাটো অভিযানী কবি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তিম লক্ষ্য— আৰু সেয়েহে তেওঁৰ আলোকযাত্ৰা—

মই শিল্পী পোহৰলে' যাওঁ—
প্ৰশান্ত
অশান্ত
অপৰিশ্ৰান্ত মহাসাগৰৰ পাৰে পাৰে
বিচিত্ৰ সংস্কৃতিৰ দুৱাৰে দুৱাৰে
ঘূৰি ঘূৰি
শিল্পী মনৰ কথা কওঁ,
বিশ্বমানৱৰ মই প্ৰাণৰ বেদনা-ব্যথা
আপোনাৰ দুখ কৰি লওঁ,
মই; মই পৃথিৱীৰে জনতাক
মইৰূপে দেখি
মই হৈও, মই আমি হওঁ।

এনে মহাপ্ৰাণ হোৱাৰ অভিযানেই কবিক নতুন নামৰ কবিতাত 'হে নতুন! নমস্কাৰ' বুলি উচ্ছ্বাসৰ গান গোৱাইছে। তাৎপৰ্যপূৰ্ণ যে কবিতাতো জ্যোতিপ্ৰসাদে নতুনক আকোঁৱালি লৈছে তেওঁৰ প্ৰিয় পৰিহাসৰ ভাষাৰে— 'হেৰ' মৃত্যু সম সত্য তই/ হেৰ' দুৰ্নিবাৰ।' 'মহামানৱ', 'মুক্তি' আদি কবিতাতো একেই সৰ্বাত্মক অন্বেষণৰ অনুৰণন শুনা যায়। 'কুমাৰ মোহন' আৰু 'চিত্ৰলেখা' শীৰ্ষক কবিতা দুটিও শিল্পীৰ আলোক যাত্ৰা আৰু মহাপ্ৰাণ-ভিক্ষাৰ কবিতা।

জয়মতী আত্মাৰ উক্তি আৰু কনকলতাত দুই অনন্যা অসমীয়া নাৰীৰ মহিমাৰ বৰ্ণনাত স্বদেশানুৰাগ, মুক্তি-উচ্ছ্বাস আৰু আত্মোৎসৰ্গৰ মনোভাৱ প্ৰকাশ পাইছে। জ্যোতি-শংখ কবিতাটিৰ ৰণ-হুংকাৰত সমসাময়িক বাস্তৱৰ বিশ্লেষণ আৰু উচ্ছ্বাস-আহ্বান অভিন্ন হৈছে—

(১) ভাষাত শত্ৰু
দেশত শত্ৰু
কলা-সাহিত্যত
সংগীত-শিল্পত
সোমাল শত্ৰু তোৰ ভিতৰত
শত্ৰু আহিছে বেয়া বতৰত,
মণিকূট গৈ পোৱাৰে আগত
সমূলে নিতাপ কৰ;
আপোনাৰ ঘৰ ৰাখিবলে' তই
কালৰ মূৰ্তি ধৰ;
কঠোৰ প্ৰতিজ্ঞা কৰ
অস্ত্ৰ শস্ত্ৰ ধৰ
ক্ষেত্ৰে ক্ষেত্ৰে ৰণসাজ পিন্ধি
নিজৰ কৰ্তব্য কৰ।
ৰাখিব লাগিব অসমীয়া ভাষা
কৰিব লাগিব আশা
জিনিব লাগিব বিদ্ৰূপ-বাণী
শত্ৰুৰ ব্যংগ-হাঁহি।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই ৰণ-আহ্বানক সহিংস ৰণলৈ আহ্বান বুলিলে ভুল হ'ব; তেওঁৰ কাৰণে এই ৰণ 'কুসুম-বনৰ ৰণ' আৰু ইয়াৰ শেষ অভিপ্ৰায় হ'ল বিশ্ববাসীৰ মন মোহাটো। এই কবিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আন এক বাণীও অতি মনোগত কৰিবলগীয়া বাণী— ''অসমীৰ নাম ৰাখিব লাগিব/পূৰ্বভাৰতী পাতি'।

শিল্পীক, জনতাক পোহৰলৈ লৈ যোৱাৰ পণ, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাৰ এটা পৌনঃপুনিক কাব্যভাব। চন্দ্ৰকুমাৰ আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ উভয়ৰে জননায়ক গান্ধীজীও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাত পোহৰৰ বাট দেখুৱা জননায়ক —

মহাপোহৰৰ বাটে
মোহন গান্ধী গ'ল
পৃথিৱীকে বাট দেখুৱায়। ('পোহৰৰ গান')

চিৰবিদ্ৰোহী জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে এটা কবিতা য'ত শিল্পীক আলোকসন্ধানী আৰু নান্দনিক জীৱনদৃষ্টি, জনতা আৰু জননায়কৰ মুক্তিসন্ধানী সামাজিক-ৰাজনৈতিক দৃষ্টি, একাকাৰ হৈছে। গ্ৰীক দাৰ্শনিক প্লেট'ই যদি দাৰ্শনিক-নৃপতিৰ স্বপ্ন দেখিছিল, জ্যোতিপ্ৰসাদে দেখিছিল কবি-জননায়কৰ স্বপ্ন। এই কবি জননায়কেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিৰবিদ্ৰোহী, ঠিক শেলীৰ কবিতাৰ কবি-বিদ্ৰোহীৰ দৰেই। সেয়েহে এই কবিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছে— 'ৰূপান্তৰেহে মাথোঁ/জগত ধুনীয়া কৰে/এয়ে মোৰ/গায়ত্ৰী মন্ত্ৰ।' এই গায়ত্ৰী মন্ত্ৰানুগত আদৰ্শ আগত ৰাখি চিৰবিদ্ৰোহী কবি-জননায়কে কবিতাটো সামৰিছে এই বুলি—

মোৰ তাপ উমেৰেই
জীৱনৰ হাঁহিটি ফুলাওঁ

পোহৰেৰে বাট দেখুৱাওঁ।
নৱ-সৃষ্টিৰ বাবে পুৰণিক ডেই-পুৰি যাওঁ
অতীতক আঁতৰাই ভৱিষ্যত গঢ়োঁ
ময়েই মহাশক্তিমান
অনাদি অনন্ত ব্যাপি
ময়েই মাত্ৰ আছোঁ।
চিৰবৰ্তমান।

স্বৰাজোত্তৰ ভাৰতত, ভ্ৰষ্টাচাৰত জৰাজীৰ্ণ আজিৰ ভাৰতত, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সবাতোকৈ লাগতিয়াল কবিতাটো হ'ল সাৱধান, সাৱধান। ১৯৪৮ চনত ৰচিত এই কবিতাত আমাৰ ভ্ৰষ্টাচাৰী নেতা-নেত্ৰীসকললৈ বুলি জনতাৰ সাৱধানবাণী উচ্চাৰিত হৈছে। ভাৰতৰ প্ৰতিজন সাধাৰণ মানুহৰ মুখত বুকুৰ ভিতৰৰ পৰা এই বাণী উচ্চাৰিত হ'ব লাগিলে আমাৰ আঢৈকুৰিৰো অধিক বছৰৰ হতাশা নিৰাশাত পৰিণত হোৱাৰ পৰা বিৰত হ'ব পাৰে। ভাৰতৰ বৰ্তমানকালৰ প্ৰায় প্ৰতিজন লালু-ভুলু জয়া-মায়ালৈ উদ্দেশ্যে কৰি, বোধকৰো আঙুলিৰ মূৰত লিখিব পৰা দুই চাৰিজনক বাদ দি প্ৰায় প্ৰতিগৰাকী নেতা-নেত্ৰীৰ প্ৰতি (যাক সমস্বৰে আমি ছিঃ বুলি ঘিণাব পাৰোঁ) আমি যদি বুকুৰ গভীৰৰ পৰা ৰুদ্ৰকণ্ঠেৰে এই বাণী শুনাব পাৰিলোহেঁতেন!!!—

জনতাক ভড়া ছল-চাতুৰীৰ
আলাসতে গজা কোৱাভাতুৰীৰ
স্বৰূপ ওলাই গ'ল,
তই হাতে হাতে পাবি ফল
হেৰ' খকুৱাৰ দল।
তই জনা নাই—
তই যাক ভাব
মূৰ্খ জনতা
মূঢ় জনতা
ৰূঢ় জনতা বুলি
যাৰ হ'ব খোজ স্বয়ংসিদ্ধ নেতা
সেই জনতা আজি প্ৰবুদ্ধ হ'ল।
কৌপিন ধাৰী মহাফকিৰৰ
সঞ্জীৱনৰ
উদ্বোধনৰ
বোধন মন্ত্ৰ
নাই যোৱা অ'
নাই যোৱা অ'
এনেয়ে বিফল।
ঘৃণিত তোৰ অহংকাৰৰ নেতৃত্বাভিমান।
জনতাই তোৰ স্বৰূপ চিনিছে
সাৱধান, সাৱধান।

বৰ্তমানৰ ভাৰতৰ বোধহয় সবাতোকৈ ডাঙৰ দুৰ্ভাগ্য এইটোৱেই যে একাংশ জনতাই

ভ্ৰষ্টাচাৰৰ অংশীদাৰ হোৱাৰ কাৰণে, জনতা অসংবদ্ধ হৈ থকাৰ কাৰণে, জনতাই, ভাৰতৰ জনতাই,আজিও কামে কাজে অহাঁকে ভাৰতৰ শাসকশ্ৰেণীক (এই ক্ষেত্ৰত ৰাজনীতিৰ ৰং-বিচাৰ এতিয়া প্ৰায় অমূলক হৈ আহিছে) 'সাৱধান, সাৱধান' বুলি মন্ত্ৰী-বিধায়ক সাংসদ— আমোলা-ডাঙৰীয়াসকলৰ বুকু কঁপাই দিব পৰা নাই। 'শিল্পীৰ মই পালোঁ যে নতুন অৰ্থ' ('বাস্তৱৰ কেন্দ্ৰত শিল্পী') বুলি অনুভৱ কৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে আমাক সাৱধানবাণীৰ ভাষা দি গ'ল যদিও সেই ভাষা জনতাই গ্ৰহণ কৰিছে বা কৰিব বুলি ন দি ক'ব পৰা এতিয়াও কিন্তু হোৱাগৈ নাই।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পী, তেওঁৰ কবি-জননায়কজন, প্ৰতিভাধৰ আৰু কৰ্মতৎপৰ হোৱাৰ উপৰিও হ'ব লাগিব অহংকাৰ-শূন্য, বিনয়ী। এই দুৰ্লভ বিনয়েৰে শিল্পীয়ে মূৰ দোৱাঁব লাগিব তেওঁৰ শিল্পৰ প্ৰতি আৰু এই শিল্পৰ শ্ৰোতা-দৰ্শক-পাঠকৰ প্ৰতি। এই বিষয়টি লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে এটা সুন্দৰ কবিতা থৈ গৈছে; সেই কবিতাটিৰ নাম 'মোৰ অহংকাৰৰ সংজ্ঞা'। কবিতাটিত অহংকাৰক নাট্যৰূপ দিয়া হৈছে। এই প্ৰবন্ধৰ পঢ়ুৱৈয়ে নিজে জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলীখন উলিয়াই এই কবিতাৰ জুতি ল'ব বুলি আশা কৰি এই চুটি কবিতাটি উদ্ধৃত কৰাৰ পৰা বিৰত হ'লো।

বিশেষ বিচাৰ-বিশ্লেষণৰ পিনে নগৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাৰ সাধাৰণ কিন্তু যথা সম্ভৱ সামগ্ৰিক পৰিচয় এটা এই প্ৰবন্ধত দাঙি ধৰিলো। বছৰি জ্যোতিদিৱস পাতি ধন্য মনা সকলৰো অনেকেই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাৰ জুতি বৰ বিশেষ নোলোৱা বুলি জানিয়েই এই কামটো উচিত বুলি ভাবিলো। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাৰ মৰ্মকথা বুজাটো অসমীয়া মানুহৰ কাৰণে আজিও বৰ প্ৰয়োজনীয়, প্ৰয়োজন এই কাৰণেই যে কবিতাত মূৰ্ত হোৱা সমন্বয়-চিন্তা আধুনিক বাস্তৱবোধেই কেৱল নহয়, এই সমন্বয় চিন্তা অসমৰ সুস্থ ভৱিষ্যতৰ কাৰণেও নহ'লেই নোহোৱা · দিকদৰ্শক। শিল্পীৰ আলোকযাত্ৰাৰে সুন্দৰৰ চৰিত্ৰ-নিৰ্ণয় কৰাৰ উপৰিও জীৱনৰ অসুন্দৰ-অমংগল অভিমানী কবি-কল্পনাৰে পোহৰাই উদঙাই দিয়াৰ সাধনাই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাক দিছিল নতুন ধৰণৰ ওজন আৰু আয়তন। গণনাট্য সংঘৰ সাংস্কৃতিক অভিযানত সক্ৰিয় অংশ গ্ৰহণ কৰাৰ দৰে অনেক কাৰ্যকাৰণৰ ফলত তেওঁৰ মনত, তেওঁৰ ৰচনাত, সমাজবাদী বোধি-অনুভূতি সোমাইছিল। সেয়েহে জনশক্তিৰ বন্দনা, জনশক্তিৰ প্ৰতি আৰু জনশক্তিৰ তৰফৰ উচ্ছ্বাস-আহ্বান তেওঁৰ কবিতাত সঘনে আৰু প্ৰাণময়তাৰে উচ্চাৰিত হৈছিল। এনেবোৰ কাৰণত তেওঁৰ লক্ষ্য আৰু প্ৰেৰণা হৈ পৰিছিল পৰিমাৰ্জিত আৰু লগতে কলাত্মক জীৱনসাধনা আৰু অভিমানী শিল্পসাধনাৰ মাজৰ সেঁতুবন্ধন। মধ্যবিত্তীয় ৰাজনৈতিক-অৰ্থনৈতিক ভণ্ডামি আৰু ভ্ৰষ্টাচাৰক ভাববাদী আৰু বৈজ্ঞানিক-সমাজবাদী দুয়োটা দৃষ্টিকোণৰ পৰা ভৰ্ৎসনা কৰা আৰু সকীয়াই দিয়াটো তেওঁৰ কাব্য-প্ৰয়াসৰ আধুনিকতাৰ অন্যতম কাৰ্যকৰণ আছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সংকীৰ্ণতাশূন্য মানৱতাবোধ, বৈপ্লৱিক আৰু ত্ৰিকাল-সজ্ঞান সমাজ-দৰ্শন আৰু বিজ্ঞান-প্ৰীতি আছিল সঁচা আধুনিকতালৈ নিশ্চিত উত্তৰণৰ শক্তিশালী বুনিয়াদ। তেওঁৰ কোনো কোনো কবিতাত বা কাব্যাংশত শব্দসংখ্যা অনুপাতে অৰ্থঘনত্ব নাবাঢ়ে বা অৰ্থব্যাপ্তি নঘটে, কিন্তু ছন্দত দ্ৰুত গতিবেগৰ সঞ্চাৰ, ভাবমুধৰতা আৰু ভাবকঠোৰতাৰ সংস্থাপন আৰু সংযোজন আৰু অভিনৱ ধ্বনি আৰু শব্দসম্ভাৰৰ সমাবেশে তেওঁৰ কবিতাত আধুনিক মনন-শিহৰণ ফুটাই তোলে। ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণৰ পৰা বিচাৰ কৰিলে অসমীয়া কবিতাত নান্দনিক ৰূপত সুনিশ্চিতভাৱে আধুনিকতাৰ কাব্যপ্ৰকাশ কৰিব পৰা অন্যতম কবি আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদ। এই কথা সামৰণিত পুনঃ সুঁৱৰিবৰ উপযুক্ত যে আধুনিক অসমীয়া কবি জ্যোতিপ্ৰসাদ গীতিকাৰ-সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সম্মুখত নিষ্প্ৰভ নহয়, হয় অভিন্ন। □

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা

নবকান্ত বৰুৱা

কার্লাইলৰ বীৰ আৰু বীৰপূজনৰ জটিলতাৰ মাজত নোসোমোৱাকৈ জ্যোতিপ্ৰসাদক আধুনিক অসমৰ সংস্কৃতিৰ নায়করূপে গ্ৰহণ কৰিব পাৰি আৰু গ্ৰহণ কৰা হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ব্যক্তিত্বত প্ৰৱেশ কৰাৰ সাংকেতিক শব্দটোৱেই হৈছে 'সংস্কৃতি'। তেওঁৰ বাবে 'সংস্কৃতি' শব্দটোৱে নব্য-সমাজতাত্ত্বিক তাৎপর্যতকৈ আর্ণল্ডে (Arnold) প্ৰকাশ কৰা অর্থহে অধিক পৰিমাণে বহন কৰিছে। সেইবুলি তেওঁ আর্ণল্ডৰ দৰে 'মধুৰতা আৰু জ্যোতি'ৰ (Sweetness and Light) ধাৰণা গ্ৰহণ কৰা নাছিল। তেওঁৰ সংস্কৃতিৰ ধাৰণাত এক সামাজিক তাৎপর্য নিহিত হৈ আছিল। তেওঁ মানুহ, জনতাৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল আৰু সিয়েই তেওঁক অনিশ্চিতভাৱে হ'লেও, সংস্কৃতিক মানুহে সৃষ্টি কৰা সেই পাৰিপার্শ্বিক অৱস্থাৰ এটা অংগ বুলি সজাগ কৰি তুলিছিল। গতিকে সংস্কৃতি আৰু দুষ্কৃতিৰ সংগ্ৰামেই হ'ল তেওঁৰ সৃষ্টিৰ কেন্দ্ৰ বিন্দু।

জ্যোতিপ্ৰসাদে সংস্কৃতিৰ এক মৌলিক উপাদান হিচাপে সুকুমাৰ কলাকো স্বাভাৱিক মানৱীয় কর্ম বুলিয়েই গ্ৰহণ কৰিছিল। তেওঁৰ এটা কবিতাত তেওঁ শিল্পীক জনতাৰ প্ৰাণৰ মাজত আৱিষ্কাৰ কৰিছিল—

"জনতা তোৰ প্ৰাণৰো প্ৰাণত
মনৰো মনত
শিল্পী যে মই
লুকাই আছো।"

আধুনিক যুগৰ সংস্কৃতিৰ নায়কসকল বহুমুখী প্ৰতিভাৰ ব্যক্তি আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৰহসংখ্যক কবিতা আধুনিক কবিতাই দিশ পৰিৱৰ্তন কৰাৰ সময়ত বা আলোড়ন তোলা সময়ত ৰচিত হৈছিল যদিও তেওঁৰ ক্ষেত্ৰত কবিতা আছিল কম গুৰুত্বপূর্ণ দিশসমূহৰ এটা। সংগীত আৰু নাটক আছিল তেওঁৰ সৃষ্টিশীল সংবেদনশীলতাৰ শক্তিশালী ক্ষেত্ৰ। কবিতাতকৈ চুটি চুটি গীতসমূহত তেওঁৰ কাব্যিক গভীৰতা বেছিকৈ অনুভৱ কৰিব পাৰি।

সংগীতপ্ৰিয়তা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিয়ালতে প্ৰবলভাৱে আছিল। শৈশৱ কালৰ পৰাই তেওঁক পৰম্পৰাগত সংগীত আৰু পশ্চিমীয়া সংগীতকে ধৰি আধুনিক সংগীতত বুৰ যোৱা দেখা গৈছিল। আধুনিক শব্দচয়নৰ লগত পৰম্পৰাগত আৰু লোকসংগীতৰ সুৰৰ প্ৰয়োগ আছিল তেওঁৰ বিশেষ অৱদান। তেওঁৰ সংগীত সম্বন্ধীয় পৰীক্ষা -নিৰীক্ষাৰ চূড়ান্ত পৰিণতিতে এক বিশেষ প্ৰকাৰৰ সংগীতৰ সৃষ্টি হৈছিল, যাক অসমীয়া মানুহে 'জ্যোতি সংগীত' নামেৰে জানে, এইবোৰ বিশিষ্ট সুৰ আৰু কথাৰে সমৃদ্ধ।

তদুপৰি তেওঁ আছিল এজন নাট্যকাৰ আৰু সেয়ে নাটকীয় উপাদানসমূহ তেওঁৰ কবিতাত

নিজৰি পৰিছিল। বহুতো সাহিত্য বিষয়ক ইতিহাসবিদে জ্যোতিপ্ৰসাদক এজন নাট্যকাৰ আৰু লগতে এজন গীতিকাৰৰূপে গণ্য কৰাৰ যুক্তি নথকা নহয়। তেওঁৰ নাটসমূহ প্ৰকাশিত হৈছিল, মঞ্চস্থ হৈছিল আৰু প্ৰশংসিত হৈছিল। নাট্যসাহিত্যত তেওঁক সমুচিতভাৱেই এক গৌৰৱৰ স্থান প্ৰদান কৰা হৈছিল। শোণিতকুঁৱৰীৰ পৰা কাৰেঙৰ লিগিৰী, ৰূপালীম আৰু লভিতাৰ মাজেদি জ্যোতিপ্ৰসাদে পৌৰাণিক আখ্যানৰ পৰা ১৯৪২ চনৰ আন্দোলনলৈকে এক বিস্তৃত পৰিসৰ নাটৰ বিষয়বস্তু ৰূপে গ্ৰহণ কৰিছিল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাসমূহ বিভিন্ন আলোচনীৰ পাতত সিঁচৰতি হৈ আছিল। তেওঁৰ মৃত্যুৰ বিশ বছৰৰ পিছতহে সেইবোৰ সংগ্ৰহ কৰি 'লুইতৰ পাৰৰ অগ্নিসুৰ' নাম দি কিতাপ আকাৰে প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। অৱশ্যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বেছিভাগ কবিতাই শ্ৰোতাজনতাৰ অপৰিচিত নাছিল। কাৰণ তেওঁৰ দিনত যুৱক-যুৱতীয়ে সাংস্কৃতিক বা সাহিত্য চ'ৰাসমূহত তেওঁৰ কবিতা আবৃত্তি কৰিছিল। আগতে উল্লেখ কৰি অহাৰ দৰেই তেওঁৰ বেছিভাগ কবিতাই চল্লিশৰ দশকতে ৰচনা কৰা হৈছিল আৰু তেওঁৰ ব্যক্তিত্বৰ ৰাজনৈতিক দিশটোৱে তাত গুৰুত্বপূৰ্ণ ৰহণ সানিছিল। এজন 'অসমীয়া দেশপ্ৰেমিক'ৰ ৰূপত পাতনি মেলি তেওঁ এজন 'গান্ধীবাদী'ত পৰিণত হৈছিল আৰু শেষত বামপন্থী আদৰ্শৰ ফালে ঢাল লৈছিল। তেওঁৰ সাংস্কৃতিক সক্ৰিয়তা আৰু ৰাজনৈতিক সক্ৰিয়তাই কেতিয়াও ইটোৱে সিটোৰ বিৰোধিতা কৰা নাছিল। তেওঁৰ কবিতাত আমি সেই সময়ৰ সমাজ-ৰাজনৈতিক অৱস্থাৰ প্ৰবলতা দেখিবলৈ পাওঁ। কিছুমান কবিতা তেওঁৰ শিল্পকলা সম্বন্ধীয়া দৃষ্টিভংগীৰ ঘোষণা পত্ৰস্বৰূপ। তেওঁৰ কবিতাত সাধাৰণতে প্ৰকাশ পোৱা শব্দটো হ'ল 'ৰূপান্তৰ'। মানুহৰ কাৰ্যকলাপৰ সকলো ক্ষেত্ৰতে আৰু সকলো মানুহৰ বাবে এই ৰূপান্তৰ সাধন কৰাটোৱেই হ'ল শিল্পীৰ কাম। প্ৰত্যেকজন মানুহেই হ'ল এই পৃথিৱীৰ নাগৰিক ঃ

"মই কিন্তু শিল্পী প্ৰাণে
গাঁৱৰ গণ্ডিতে থাকি
উপজিয়ে হৈ আহো বিশ্ব নাগৰিক।"

জ্যোতিপ্ৰসাদে আধুনিক কবিতাক আদৰণি জনাইছিল। কিন্তু তেওঁক হেম বৰুৱা বা অমূল্য বৰুৱাৰ দৰে এজন আধুনিক কবি বুলি আখ্যা দিব নোৱাৰি। দুটি কবিতাত কিছু কৌতুক কৰি তেওঁ আধুনিক কবিতাৰ এখন চিত্ৰ দাঙি ধৰিছে আৰু আধুনিক কবিতাক 'তাই' বুলি উল্লেখ কৰিছে—

'আজিৰ কবিতা তাই
খোজকঢ়া ছন্দেৰে যায় দিঠকলে'
আহিলে ওলাই
খোজে খোজে নব লয়লাস
অভিনৱ ছন্দ বিকাশ'

....

"আধুনিক কবিতা তাই

পিয়ানো বজায়।
গাই যায়
সুহুৱীয়া গান,
আত্মাত আছে জ্বলি
বৈদিক যুগৰে সেই একে অভিমান।"

ৰেলৰ প্ৰথম শ্ৰেণী, দ্বিতীয় শ্ৰেণী বা তৃতীয় শ্ৰেণী যিকোনো দবাতে তাই ভ্ৰমণ কৰা বুলি তেওঁ বৰ্ণনা কৰিছে। অথবা দ্ৰুতগতি লাভৰ বাবে তাই আনকি উৰাজাহাজতো উঠিছে—ইউৰোপীয়ান চাহাবৰ দৰে ডিনাৰ-ছাপাৰ খাইছে আৰু সাধাৰণ মানুহৰ দৰে চিৰা চোবাইছে। কিন্তু তথাপিও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা, আনকি তেওঁৰ নিজৰ দৃষ্টিভংগীৰ ফালৰ পৰাও, আধুনিক নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা কম-বেছি পৰিমাণে মুক্তক ছন্দত লিখা হ'লেও স্বৰ সাদৃশ্য (assonance), অনুপ্ৰাসযুক্ত শব্দ (alliterative words) আৰু নাটকীয় ভংগিমাৰ (dramatic gestures) প্ৰাচুৰ্যই তেওঁৰ কবিতাক অলংকাৰযুক্ত বাগ্মিতালৈ (rhetoric) পৰিণত কৰিছে। হুইটমেন (Whitman) আৰু নজৰুল ইছলামৰ দৰে তেওঁৰ ক্ষেত্ৰতো শব্দ বাহুল্য দেখা যায়। 'বাগ্মিতা' শব্দটো মই অৱমাননা সূচকভাৱে ব্যৱহাৰ কৰা নাই, কিন্তু তেওঁৰ কবিতাসমূহৰ শব্দ বাহুল্যৰ প্ৰতি দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰিব বিচাৰিছো এই কাৰণেই যে এইটো এটা আধুনিক উপাদান নহয়। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা হৈছে বক্তৃতাধৰ্মী আৰু সেয়ে বিষয়বস্তুৰ বোধগম্যতাৰ প্ৰতি দৃষ্টি ৰাখি তেওঁ ক্ৰমশঃ এক গতি বা লয়ৰ সৃষ্টি কৰে। কেইটামান চুটি কবিতাক বাদ দি তেওঁৰ কবিতাসমূহ আবৃত্তিধৰ্মী, পঢ়াতকৈ শুনি বেছি ভাল লগা। তেওঁৰ বহুতো কবিতা কোনো ব্যক্তি, আনকি কোনো ধাৰণাৰ স্বগতোক্তিস্বৰূপ। তেওঁৰ 'অসমীয়া ডেকাৰ উক্তি' আৰু 'অসমীয়া ছোৱালীৰ উক্তি' আকাৰত স্বগতোক্তিৰ দৰে হ'লেও বিষয়বস্তুৰ ফালৰ পৰা ক'ৰাচৰ দৰে। অসমীয়া ডেকাৰ উক্তি হ'ল—

'ময়ে অসমীয়া
প্ৰাগজ্যোতিষৰ
ময়ে অসমীয়া শোণিতপুৰৰ,

....

ময়েই খাচীয়া
মই জয়ন্তীয়া
ডফলা-আবৰ-আঁকা,
....মই
লালুং-চুটিয়া
লুচাই-মিকিৰ-গাৰো....
নগা-আংগমী বীৰ....'

গতিকে অসমীয়া ডেকাই সেই সময়ৰ অসমৰ সকলো মানুহ তথা জনগোষ্ঠীৰ লগত নিজকে অভিন্ন জ্ঞান কৰিছে আৰু এক অসাধাৰণ সম্মিলিত অৰ্থত প্ৰথম পুৰুষত কথা কৈছে। (কবিতাটো ১৯৪৩ চনত ৰচনা কৰা হৈছিল)।

নাট্যকলা সম্বন্ধে থকা তেওঁৰ অসাধাৰণ দক্ষতাৰ বাবে 'এজন পগলা খেতিয়ক', 'টীম

লাইনত কাৰ' আৰু 'খাজনা সাধোতে ডফলা ডেকাৰ প্ৰতিক্ৰিয়া' নামৰ কবিতাকেইটা আকৰ্ষণীয়ভাৱে নাটকীয় আৰু সংলাপমূলকভাৱে ছন্দোময় আৰু কথোপকথনৰ ভাষাৰ লয়যুক্ত। নিৰ্দয়, নিৰ্বিকাৰ বৃটিছ প্ৰশাসনৰ দ্বাৰা নিৰ্যাতিত পাহাৰ-ভৈয়ামৰ কৃষকৰ এক সঁচা চিত্ৰৰ অংকন। এই কবিতাসমূহক নাটকীয় স্বগতোক্তি (dramatic monologues) বুলিব নোৱাৰি— প্ৰকৃততে সেইবোৰ এককাভিনয়হে (mono-dramas)।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ধ্বনিৰ প্ৰতি আসক্তিক অত্যধিক গুৰুত্ব দিব নোৱাৰি। তেওঁৰ দিনত অনাতাঁৰ যন্ত্ৰ আছিল প্ৰতিহৃত আকৰ্ষণীয় বিৰক্তি (avertible attractive nuisance)। তেওঁৰ 'ৰেডিঅ' নামৰ কবিতা এটা আছে— যান্ত্ৰিক কেৰ্‌কেৰণি আৰু চেঁচেয়নিৰ শব্দবোৰো কবিতাটোৰ ছন্দোবদ্ধ গঠনৰ লগত সমন্বয় ঘটোৱা হৈছে। যুদ্ধকালিন পটভূমি (১৯৪৪ চন) কবিতাটোৰ অন্তৰ্নিহিত সুৰ।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতাত পাঠক বা শ্ৰোতাক আকৰ্ষণ কৰিব পৰা পৰ্যাপ্ত সমল আছে। কিন্তু এটা কথা ক'বই লাগিব যে কবিতা তেওঁৰ আটাইতকৈ শক্তিশালী ক্ষেত্ৰ নহয়। নাট, চলচ্চিত্ৰ, গীত আৰু অন্যান্য প্ৰভাৱশালী ভাষণ তথা প্ৰবন্ধৰ প্ৰাচুৰ্যৰ মাজত মানুহে ক'ব পাৰে যে জ্যোতিপ্ৰসাদে কবিতা নিলিখাটোহে বেছি স্বাভাৱিক কথা হ'লহেঁতেন। কিন্তু ব্যক্তিগতভাৱে মই তেনেদৰে নাভাবো। জ্যোতিপ্ৰসাদে সঁচাই আবৃত্তিৰ উপযোগী বহুতো কবিতা দি থৈ গৈছে আৰু সেই ক্ষেত্ৰত থকা অসমীয়া কবিতাৰ অভাৱ কিছু পৰিমাণে পূৰণ কৰিছে। এজন সৃষ্টিশীল প্ৰতিভাৱান ব্যক্তি কেৱল যশস্যা বা গৌৰৱৰে প্ৰতীক নহয়, এজন বীৰে কেৱল প্ৰতাৰণাৰে ভৰা অৰ্চনাকে নিবিচাৰে। তেওঁক আমি সামগ্ৰিকভাৱে গ্ৰহণ কৰিব লাগিব। তেওঁৰ কবিতা সম্বন্ধে মোৰ এই সংক্ষিপ্ত লেখা ইয়েট্‌চৰ (W. B. Yeats) কবিতাৰ কেইটামান শাৰীৰে মোখনি মাৰিব খুজিছো।

"O Chestnut tree, great rooted blossomer,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know dancer from the dance?"

হয়, জ্যোতিপ্ৰসাদে মাটিত দৃঢ়তাৰে শিপা লৈ ফলে-ফুলে জাতিষ্কাৰ হৈছিল। তেওঁ নিৰ্যাতিত হৈছিল আৰু গীত গাইছিল। তেওঁৰ দেহ-প্ৰাণ সংগীতৰ মূৰ্চ্ছনাত হালিছিল-জালিছিল। তেওঁতো বৰ্তমান নহয়— তেওঁ ভৱিষ্যত। দেশৰ এই প্ৰান্তত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বাহিৰে মাথোঁ কেইজনমানহে ভৱিষ্যতমুখী সৃষ্টিশীল 'জিনিয়াছ' ব্যক্তিক দেখিবলৈ পোৱা যায় ঃ

"This high man, with a great thing
to pursue
Dies ere he knows it." (Browning) ❐

ভাষান্তৰ ঃ দিপ্তী গোস্বামী

শিশুৰ পৃথিৱীত জ্যোতিপ্ৰসাদ

নৱকান্ত বৰুৱা

শিশু সাহিত্য বুলিলে ঈছপৰ উপকথাৰ কথা মনলৈ অহাসকলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিশু-সাহিত্যত সোৱাদ নেপাব। হিতোপদেশ আৰু পঞ্চতন্ত্ৰৰ তত্ত্ব কথাখিনি বাদ দিলে যদি কিবা থাকে তাত অলপ কিবা পোৱা যাব পাৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিশু-সাহিত্যৰ আভাস পাব আমাৰ ধাইনাম, নিচুকনি গীতৰ পৃথিৱীখনত।

ঈছপ বা বিষ্ণু শৰ্মাৰ মাহাত্ম্য খৰ্ব কৰিব খোজা নাই। কেৱল এটা পাৰ্থক্যৰ কথা উনুকিয়াব খুজিছো। ঈছপ আৰু বিষ্ণু শৰ্মা শিক্ষক আৰু তেওঁলোকৰ মনোৰম সাধুৰ শ্ৰোতা আৰু পাঠকসকল (শিশুবিলাক) হ'ল ছাত্ৰ। তেওঁলোকে শিকায়, তেওঁলোক নীতিবাগীশ, আদৰ্শবাদী। বয়সিয়ালসকলৰ অভিজ্ঞতাৰে পোৱা গিয়ান গছৰ গুটি শিশুক খুৱাব খোজে তেওঁলোকে। সেই গুটিবোৰৰ সোৱাদ নাই বুলি জানিলেই সাধু কথাৰ প্ৰলেপ এটা দি দিয়ে। ঠিক জানিবা চেনি দিয়া ভিটামিন বড়ি। তাৰে নিশ্চয় শিশুৰ উপকাৰ হয়।

ঈছপ, বিষ্ণু শৰ্মাৰ শিশু-সাহিত্যৰ ধাৰাটোৱেই শিশু-সাহিত্যৰ সৰ্বজন স্বীকৃত অথবা গ্ৰহণযোগ্য ধাৰা। সেই ধাৰাকেই ৰক্ষা কৰি দেশ-বিদেশে পণ্ডিতসকলে জ্ঞানৰ তথ্যকে ৰসাল কৰি শিশুৰ পাঠ্য কিতাপ ৰচিব লাগিছে। এইবোৰ সাহিত্য হিচাপে কেনে নাজানো। কিন্তু শিশু পাঠ্য হিচাপে বহুমূলীয়া।

আৰু এটা ধাৰা আছে। এফালেদি এই ধাৰাটো আদিম আৰু আনফালেদি নতুন। ইয়াত শিশুবিলাক ছাত্ৰ নহয়, সমানধৰ্মী শ্ৰোতা বা পাঠক; শিকাৰু নহয়, ৰসগ্ৰাসী। সাহিত্যৰ চৰম ফল লাভ ঘটে তেতিয়াইহে— যেতিয়া লেখক আৰু পাঠক, বক্তা আৰু শ্ৰোতাৰ মাজত একাত্মীয়তাৰ সৃষ্টি হয়। আমাৰ মনৰ জগতখনৰ সংবাদ বা চিত্ৰ দাঙি ধৰিব পৰা জনেই আমাৰ আপোন কবি বা লেখক। শিশুৰ মনৰ এখন পৃথক জগত আছে। সেইখনত কল্পনাৰ অবাধ বিহাৰ। তাত তামোলৰ ঢকুৱা এখন সহজেই মটৰ গাড়ী বা এৰোপ্লেন হ'ব পাৰে। বতাহত লৰি থকা তামোলৰ পুলিটো হৈ পৰে কোনোবা আইতাৰ হাত বাউল। ডাৱৰবোৰে কিমান ছবি আঁকে। সেইখন পৃথিৱীত যুক্তিৰ স্থান তুচ্ছ। যুক্তি পৰিণত মস্তিষ্কৰ উৎপাদন। সি বিচাৰ কৰে, অৰ্থ বিচাৰে। কল্পনাৰ বয়স নাই। সি অৰ্থ পায়, তাৰ বাবে। তাৰবাবে পৃথিৱীখনৰ কোনো ৰূপ, কোনো ৰং, কোনো শব্দ নিৰৰ্থক নহয়। প্ৰত্যেকটো বস্তুৱেই বিভিন্ন ৰূপত তাক ধৰা দি যায়।

শিশুৰ মনৰ ভিতৰৰ এই বিভিন্ন জগতখনৰ সন্ধান ৰাখিয়েই ধাইনাম, নিচুকনি গীত ৰচিত হৈছিল— য'ত শিশুৰ মনৰ জগতখনৰ অসংলগ্ন চিত্ৰবোৰেৰে শিশুৰ মনটো অভিভূত

কৰি ৰখা হয়। তাত নীতি শিক্ষা নাই, জ্ঞানৰ চাবিকাঠি নাই। সেয়া হ'ল এইজাতৰ শিশু সাহিত্যৰ আদিম ৰূপ। তাৰেই নতুন ৰূপত যিকিজন সাহিত্যিকে সৃষ্টি কৰিছে তেওঁলোকৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ অন্যতম। তেওঁৰ ৰচনাৰ সংখ্যা কম। সাংস্কৃতিক আৰু জাতীয় জীৱনৰ বেলেগে বেলেগ ৰণক্ষেত্ৰত তেওঁ নিচান লৈ আগবাঢ়িবলগীয়া হোৱাৰ বাবেই হয়তো, শিশু-সাহিত্যত তেওঁৰ বৰঙণি কম। কিন্তু গতানুগতিক উপদেশমূলক শিশু-সাহিত্যক তেওঁ শতহস্তেন বৰ্জন কৰি আহিছিল। শিশু-সাহিত্যৰ ৰচক হিচাপে তেওঁ বুৰ মাৰিছে শিশু মনৰ অটল বিচিত্ৰতাত। তেওঁ নিজে শিশু হৈ যেন শিশুৰ জগতৰ ছবি আঁকিছে। তেওঁ বাহিৰৰ পৃথিৱীখনৰ খবৰ বা জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ শিক্ষা 'ৰসাল' কৈ দিব খোজা নাই। শিশুৰ মনৰ খবৰ শিশুৰ আগত দাঙি ধৰিছে।

কুম্পুৰ সপোনত দুটা ভূতৰ কথা আছে। সিহঁতে পুত্ পুত্কৈ নাচে। এটা ক'লা, এটা বগা নাঙঠ পিঙঠ ভূত। সিহঁতে কুট্ কুট্কৈ কিবা খায়।

ইয়াত কোনো শিক্ষা নাই, আনকি কাহিনীয়েই নাই। মাথোন এলানি শব্দেৰে অঁকা চিত্ৰ। বাক্যৰ ধাৰবাহিকতাৰ কোনো অৰ্থপূৰ্ণ সংগতি নাই। সেই ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰিছে কল্পনাৰ অনুৰঙ্গ আৰু ধ্বনি বৈচিত্ৰ্যই। ভূতে ধেই ধেইকৈ নানাচি, পুত্ পুত্কৈ নাচিলে কিয়? মৰক্ মৰক্কৈ নেখাই কুট্ কুট্কৈ খালে কিয়? নাচে, আৰু কুট্ কুট্কৈ খায়। অনুপ্ৰাসৰ যুক্তিয়েই এইখন পৃথিৱীত ডাঙৰ যুক্তি।

আৰু এটা কবিতাত আছে বৰ ডাঙৰ পোক এটাই দেউতাকৰ গানবোৰ খাই পেলালে। ইয়াতো বিচিত্ৰ কল্পনাৰ এখন চিত্ৰ আছে। সমালোচকৰ ভাষাত এইবোৰ Sur-realistic ছবি। শিশুৰ মনৰ খবৰ যি জানে তাৰ বাবে শিশুৰ মনৰ জগতখনো Sur-realistic।

এই শিশু কবিতাটিৰ আৰু এটা আবেদন আছে, সেইটো হ'ল কবিৰ আত্মজীৱনীমূলক। 'সময়' নামৰ পোক এটাই কেতিয়াবা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গানবোৰ খাই পেলাবনেকি? সেই শংকাৰেই এটা দুঃস্বপ্ন।

শিশুৰ পৃথিৱীখনৰ জ্ঞানেৰে পূৰঠ হৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে এটা মহত্ত্বৰ কামত হাত দিছিল। সেইখন হ'ল এখন ৰামায়ণ যাক জ্যোতি-ৰামায়ণ আখ্যা দিয়া হৈছে। এটা কথা এইখিনিতে মন কৰিবলগীয়া; সেইটো হ'ল ৰামায়ণৰ বিস্ময়কৰ শোষণ শক্তি। আদিম সংস্কৃত ৰামায়ণখন ভাৰতীয় বিভিন্ন ভাষালৈ অনূদিত হওঁতে স্থানীয় জীৱন-যাত্ৰাৰ ছবি সদায়েই সোমাই পৰিছে। মহাভাৰতৰ অনুবাদসমূহত তেনে স্থানীয় ভাৱ বেছিকৈ দেখা নেযায়। অন্যান্য আৰ্য বা দ্ৰাবিড় ভাষা গোষ্ঠীৰ ৰাময়ণত এই স্থানীয় মাহাত্ম্যই দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰেই। মালয় ভাষাৰ গীতি-ৰামায়ণ অযোধ্যাত মালয় জীৱন যাত্ৰাৰ হে লীলা-মালা। আনকি ভাৰতৰ জনজাতীয় ভাষাসমূহতো ৰামায়ণৰ গান গোৱা হয়। অসমৰ খামতিসকল বৌদ্ধ হ'লেও তেওঁলোকৰ মাজত ৰামায়ণ পাঠৰ ৰীতি প্ৰচলিত আছে। কাৰ্বিসকলেও নিজৰ ভাষাত, নিজৰ সমাজ ব্যৱস্থাৰ লগত ৰামায়ণৰ কাহিনী খাপখুৱাই লৈছে। কাৰ্বি ৰামায়ণৰ জীৱন কাৰ্বিসকলৰ জীৱন। জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰামায়ণক লৈ আহিছে 'শিশু সমাজ' নামৰ এক মানৱ সমাজলৈ। শিশুৰ দৃষ্টিত ৰামায়ণ কেনে হ'ব পাৰে তাকে তেওঁৰ শিশু সত্তাই যেন ধৰি ৰাখিব খুজিছিল।

ৰামায়ণৰ সন্নিবিষ্ট কাহিনীটো শিশুৰ দৃষ্টিৰে চাই জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই কাব্যখন আৰম্ভ

কৰিছিল। তাৰ কিমানদূৰ কাম হৈছিলগৈ সম্পূৰ্ণ সন্তেদ নাজানো। কিন্তু এখন আলোচনীত তাৰে আদিকাণ্ডৰ এছোৱা চকুত পৰিছিল। তাত আছে বাল্মিকীৰ আশ্ৰমৰ বৰ্ণনা। চিত্ৰকল্প আৰু ধ্বনি বৈচিত্ৰ্যৰ আলমত ৰামায়ণ বৰ্ণিত ঋষিৰ আশ্ৰম হৈ পৰিছে আধা আলো আধা ছাঁৰে মিহলি শিশুৰ বিচিত্ৰ জগতখন। ৰাতিৰ আন্ধাৰে পৃথিৱীখন যেতিয়া ঢাকি ধৰে, চাৰিওফালে যেতিয়া চকুৰে নমনি, তেতিয়া কল্পনাৰ বল্গাভান আৰু শিথিল হৈ যায়, শিশুৰো; ডাঙৰৰো। সেইবাবেই বাল্মিকীৰ আশ্ৰমত যেতিয়া সন্ধ্যাৰ আন্ধাৰ নামি আহিল, তেতিয়া শুনা গ'ল ঃ

"বৰা গাহৰিয়ে কৰে ঘোক্ ঘোক্ ঘোক্
ঘৰ ভেকুলিয়ে মাতে গোগোক্ গোগোক্
হুদুৰ হুদুঃ দুঃ গুচুঃ গুচুঃ
ৰাঙী কুকুৰৰ ভুক ভুক ভুঃ ভুঃ
যম ডাকিনীয়ে মাৰে 'মৰ উ' চিঞৰ
কেঁউ বুলি হৰিণাই ভয় খাই বৰ
ঘোঁট ঘোঁট কোঁট কোঁট কুটুক কাটাক
হাও মাও খাওঁ বুলি কিহবাৰ ডাক
কিচিৰ মিচিৰ খেঁক খুঁক কুচ্ কুচ্
ডালৰ বান্দৰে কিবা কয় ফুচ ফুচ
হলৌ হলৌ বুলি মলুৱাৰ জাপ
বন মানুহৰ মাত কিটিপ্ কাটাপ্
ফেঁটি সাপে ফোঁছ ফোঁছ ফেট তুলি ধৰে
চোঁ-চোঁবনি উশাহেৰে লয় অজগৰে
বনৰ বোন্দাই মেওঁ মাকোৰ মাকোৰ
বন পাৰ চালিধৰি লাক্-পাক-কোৰ্
কতকি কতকি কৈ কেতেকীয়ে গায়,
লগ তাৰ কৰবাতে আহি হেৰুৱাই।
ফেঁচাই কুৰুলি মাৰে মংগল উৰুলি
কেতিয়াবা ভয় লগা নিউ নিউ বুলি"

আনহাতে সীতাৰ স্বয়ম্বৰলৈ অহা ৰজাসকলক যেন জ্যোতিপ্ৰসাদে শিশুসকলৰ পুতলা ঘৰলৈহে লৈ আহিছে—

'দুন্দুভি বেণু-বীণা মৃদংগ বাজে
দেশ-বিদেশৰ ৰজা সাজে সাজে
আহে শোভা কৰি সমদল
মিথিলাৰ বাট তল মল
কত ঘোঁৰা কত ৰথ
চলিবলৈ' নাই পথ
ঠেলি-হেঁচি যাই

পৰে বিৰ খাই
খেলি মেলি বেমেজালি হেলাই-হেপাই।"
"আহিছে ৰজা গৈছে প্ৰজা
লেখ-জোখ নাই কোন ক'ত যাই
দলে দলে সমদল আহে ভাঙি হিলদল
বিধে বিধে আহিছে নৃপতি
পাগুৰীত হীৰাৰ জেউতি..."

অনুকাৰ শব্দৰ শিশুসুলভ ব্যৱহাৰেৰে বাল্মিকীৰ গুৰুগম্ভীৰ শ্লোকৰ সম্পূৰ্ণ ৰূপান্তৰ হৈ গৈছে।

সম্পূৰ্ণ কাহিনীটো জ্যোতিপ্ৰসাদে কেনেকৈ ক'লেহেঁতেন, তাকেই ভাবিছোঁ।

এডৱাৰ্ড লিয়েৰৰ চমক লগোৱা ছন্দ বৈচিত্ৰ্য আৰু অদ্ভুত পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি, লুইচ কেৰলৰ বুদ্ধিদীপ্ত অৰ্থহীনতাৰে জগোৱা বিস্ময়— সেইকাৰণেই শিশুৰ মনৰ জগতখনৰ লগত তেওঁলোকৰ পৰিচয় ঘোষণা কৰে সঁচা, কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিচয় আৰু অন্তৰংগ আৰু নিবিড়। বুদ্ধিৰ পৃথিবীখন নেওচি, চমৎকাৰিত্বৰ যশ উপেক্ষা কৰি তেওঁৰ কবিতা যেন সহৃদয় হৃদয় সম্বন্ধীৰূপে প্ৰৱেশ কৰে শিশুৰ অন্তৰৰ অন্তৰতম প্ৰদেশত। ❒

[সূত্ৰ ঃ জ্যোতি-দৰ্শন, ৰূপালীম সাংস্কৃতিক সন্থা, গুৱাহাটী, ১৯৭৭]

১। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰচনাৱলী প্ৰকাশ হোৱাৰ পূৰ্বে এই লেখাটি লেখিছিল — সম্পাদক

ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নৃত্যৰ শৈলী

প্ৰদীপ চলিহা

ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱ ঘাইকৈ কবি, সাহিত্যিক, সংগীতজ্ঞ আৰু নাট্যকাৰ আছিল। তেখেতে ৰচনা কৰা কিছুমান নাটকত নৃত্যৰ সংযোজনাও আছে। প্ৰধানকৈ তেখেতৰ বিখ্যাত নাটক 'শোণিত কুঁৱৰী'ত কেইবাটাও গুৰুত্বপূৰ্ণ নাচ আছে। তেখেতৰ জীৱন কালতে এই নাটকখন সফলতাৰে বহুত ঠাইত বহুতবাৰ অভিনীত হৈ গৈছে। তেখেতে চেলোনা কোম্পানীত ১৯৩৫ চনতে 'জয়মতী' আৰু 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটক দুখন গ্ৰামোফোনৰ ৰেকৰ্ডত বাণীবদ্ধ কৰি গৈছে। অসমৰ বহুজন বয়সীয়াল শিল্পীৰ কণ্ঠত তেখেতৰ দ্বাৰা সুৰ সংযোজিত গীতৰ সুৰো ৰক্ষিত হৈ আছে। এতিয়া নতুন পুৰুষৰ শিল্পীয়ে প্ৰশ্ন কৰিছে যে, ৰূপকোঁৱৰৰ সেই সুৰৰ লগত নচা নাচবোৰ কোন শৈলীৰ নাচ আছিল? আগৰৱালাদেৱ নিজে নাচিছিল নেকি? অথবা তেখেতৰ নাটকৰ নাচবোৰ কেতিয়াবা নিজে পৰিচালনা কৰিছিল নেকি?

এনেবোৰ প্ৰশ্নৰ উত্তৰ পাবলৈ অলপ অসুবিধা। আগৰৱালাদেৱক সাধাৰণতে নৃত্য শিল্পী বুলি জনা নেযায়, যদিও তেখেতে দুই এবাৰ নাটক আৰু বোলছবিত নিজে নাচিছিল। এই শতিকাৰ দ্বিতীয় দশকত কেইবাবাৰো তেজপুৰৰ বাণ ষ্টেজত অভিনীত হোৱা শোণিত কুঁৱৰী নাটকত তেখেতে সপোন কুঁৱৰী ভাও লৈ নিজে নাচিছিল। তেখেতে কৰা জয়মতী বোলছবিতো সোৱণশিৰি লিগিৰীৰ ভাও লোৱা উপা কটকীৰ লগত আহোম ৰাজকোঁৱৰ হৈ, হাতত ফুলাম সৰুদৈয়া জাপি লৈ বিহুসুৰীয়া নাচ নাচিছিল। উপা কটকীয়ে চতিয়া জামুগুৰি অঞ্চলৰ সংগত সাৱলীলভাৱে বিহু নাচেই নাচিছিল। আগৰৱালাদেৱে, জাপিৰে গাটো ঢাকি, বিহু নাচৰ ভংগীৰে তেওঁৰ লগত সহযোগ কৰিছিল। এইটো নাচেই আছিল অসমৰ জাপি নাচৰ প্ৰথম নাচ। ইয়াৰ অনুকৰণত অসমত বহুত জাপি বিহু নাচৰ সৃষ্টি হৈ গৈছে। অথচ বিহু নাচৰ লগত তাৰ আগতে জাপিৰ কোনো সম্বন্ধই নাছিল। এইটি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নিজৰ সৃষ্টি। নাচোতে ফুলাম জাপিৰে গাটো ঢকাৰ কাৰণো আছিল। সেইটো আন প্ৰসংগ।

শোণিত কুঁৱৰী নাটৰ ৰেকৰ্ডৰ বাণীবদ্ধ ৰূপত সপোন কুঁৱৰীৰ নৃত্যত 'সপোন পুৰৰ মই সপোন কুঁৱৰী'.... গানৰ যি সুৰ আছে সেই সুৰত ভাৰতীয় মাৰ্গ নৃত্যৰ কোনো শাখাৰে নাচ নাচিব নোৱাৰি। শ্ৰীশংকৰী নাচো সেই সুৰৰ লগত খাপ নেখায়। অৰ্থাৎ সেই নাচটো এটা সৃষ্টিমূলক নাচহে আছিল। সেই বিষয়ে পাছত অলপ কম। শোণিত কুঁৱৰী নাটকত প্ৰস্তাৱনাতে বিয়া নামৰ সুৰৰ 'গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰে শৰাই'... আদি গানৰ লগত নচা নাচ এটি আছে। অসমীয়া বিয়াত দৰা-কইনাক নোৱাই-ধোৱাই মাংগলিক কাৰ্যৰ মূৰত চাউল দিওঁতে পাঁচগৰাকী আয়তীয়ে একেলগে "পুখুৰীতে পানী নাই পাৰকে নুবুৰে, বিৰিখতে পখী নাই গছে গছে উৰে" আদি কথাৰে এটি ভিন্ন সুৰীয়া নাম গায়। অবিকল সেই সুৰতে আগৰৱালাদেৱে এই গীতটি ৰচনা কৰিছে। আমি অনুসন্ধানত জানিব পাৰিছো যে ত্ৰিশৰ দশকত প্ৰথমে

অভিনয় কৰা বাণ ষ্টেজৰ শোণিত কুঁৱৰী নাটকত এই গীতটি গাই ছোৱালীৰ বেশত নাচিছিল ডেকাৰ গাঁৱৰ ল'ৰা কেইজনমানে। বিয়া নামৰ সুৰত কোনো মাৰ্গ বা শ্ৰীশংকৰী নাচ নাচিব নোৱাৰি। বোধহয় সেই সময়ৰ যাত্ৰা অভিনয়ত নচা 'ছোকৰা' নাচৰ অনুকৰণতহে এই নাচটি নচা হৈছিল।

আগৰৱালাদেৱৰ 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাটকত নগা ছোৱালী তিনিজনীয়ে গীত গাই নচা এটি নাচ আছে। শেৱালী লিগিৰীক নিৰ্বাসন দিয়া ঠাই নগা পৰ্বতত—

"আমনে জিমনে কৈ, থাকতইনো কিয় ঐ, গালতেনো দিয় কিয় হাত
ভালেনো পাওঁ চাবলৈ, ৰহা ওঁঠৰ হাঁহি ঐ চিকি মিকি দুয়ো পাৰি দাঁত
হাঁহ্ অ' মোৰ মইনা, হাঁহ্ অ' হাঁহ্।"

এই গীতটি বনগীত সুৰীয়া। সেই কাৰণে লগৰ নাচটিও বিহু ছন্দৰ নাচ আছিল। ইয়াৰ পৰা আগৰৱালাদেৱৰ নাচৰ শৈলীৰ কথা থাওৱাব নোৱাৰি।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাদেৱৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটকত দুটি বিখ্যাত আৰু বহু প্ৰসংশিত নাচ আছে— এটি চিত্ৰলেখাই নচা 'পদুম কলি নাচ', আনটি 'কুমৰ হৰণ নাচ'। প্ৰথম নাচটি পানীৰ পদুম ফুল আৰু আকাশৰ সূৰ্যৰ ভিতৰত প্ৰেম সম্বন্ধীয় নাচ। নাচৰ বৰ্ণনাটি 'লক্ষান্তৰ্বৈক সলীলেচপদ্মম্' নামৰ সংস্কৃত শ্লোকৰ আধাৰত আগৰৱালাদেৱৰ নিজৰ ৰচনা। নাচটি সৃজনীমূলক হ'লেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৃজনীশক্তিৰ পৰিচায়ক! সেইটি কল্পনাপ্ৰসূত সৃজনীমূলক নাচ আছিল। বিলম্বিত লয়েৰে আৰম্ভ কৰি, মাজৰ ডোখৰ বতাহত হালিজালি নাচি, শেষ ডোখৰ সূৰ্যৰ অস্ত হোৱাত দ্ৰুতলয়ত নাচি পদুম মৰহি যায়। এইটি এটি ভাবপ্ৰকাশক সৃষ্টিমূলক নাচ। ই কোনো শৈলীত নপৰে। কিন্তু নাচটি গম্ভীৰ প্ৰকৃতিৰ নাচ।

কুমৰ হৰণ নাচটি ৰচনা কৰা হৈছিল মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ কীৰ্তনৰ হৰমোহন অধ্যায়ৰ আধাৰত শ্ৰীবিষ্ণুয়ে মোহিনী বেশত নাচি নাচি বিমোহিত কৰি হৰক তেওঁৰ পাছে পাছে দৌৰি ফুৰাৰ দৰে, চিত্ৰলেখায়ো নৃত্যৰ মায়া জালেৰে অনিৰুদ্ধক মুহিত কৰি তেওঁৰ পাছে পাছে আনি শোণিতপুৰলৈ হৰণ কৰি অনা বিষয়ৰ নাচ। নাচটিৰ ৰচনা অতি উচ্চ ধৰণৰ। নাচটিত ব্যৱহৃত গীতস্বৰূপে কীৰ্তনৰ 'হেন মহাদিব্যবন দেখিলন্ত ত্ৰিনয়ন দিব্যকন্যা আছে এক তাতে' পদ ফাকিকে বাছি লোৱা হৈছিল। সেই পদফাকিৰ সুৰ সংযোজনা কৰিছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ডাঙৰ ভায়েক প্ৰয়াত কমলাপ্ৰসাদ আগৰৱালা আৰু গুৱাহাটীৰ যোৰ পুখুৰীপাৰ নিবাসী প্ৰয়াত লক্ষীনাথ দাসদেৱে। তেখেত দুজনে ৰচনা কৰা সুৰত যন্ত্ৰ সংগীতৰ লগত চিত্ৰলেখাই কুমৰ হৰণ নাচটি নাচিছিল। নাচৰ সুৰত শ্ৰীশংকৰী সংগীতৰ প্ৰভাৱ আছিল। নাচটি প্ৰথমতে অতি লয়লাসে আৰম্ভ হৈ মাজত মধ্যলয়ত নাচি অনিৰুদ্ধক প্ৰেম বলিয়া কৰি, শেষৰ অংশত দ্ৰুতলয়ত নাচি ৰংগশালৰ পৰা অন্তৰ্ধান হয়। নাচটিৰ গঠনত যথেষ্ট কৃতিত্ব আছে। এই নাচটিৰ গঠনৰ শৈলী সম্পূৰ্ণ শ্ৰীশংকৰী নহ'লেও মাজৰ অংশত শ্ৰীশংকৰী সংগীতৰ প্ৰভাৱ লক্ষ কৰা যায়। নাচটিৰ শৈলী 'অসমীয়া শৈলী' বুলিব পাৰি।

আমি এবাৰ চিত্ৰলেখাৰ ভাও কৰিবলগীয়া হৈছিলো। অভিনয়খনি সৰ্বাংগ সুন্দৰ কৰিবলৈ প্ৰতিজন অভিনেতাই বৰ নিষ্ঠাৰে আখৰা কৰিছিল। আমিও চিত্ৰলেখাৰ ভাৱত ক'ৰবাত কিবা খুঁত থাকে বুলি ডিব্ৰুগড়লৈ গৈ আগৰৱালাদেৱক লগ ধৰিছিলো— এই দুটি নাচ— পদুমকলি আৰু কুমাৰ হৰণ নাচৰ পৰামৰ্শ আৰু উপদেশ বিচাৰি। আগৰৱালাদেৱৰ তেতিয়া অসুখ।

পৰিশ্ৰম কৰিব নোৱাৰে। মোক আগৰৱালাদেৱে আগৰে পৰা চিনি পায়। সেয়ে মোৰ আগমনৰ কাৰণ সুধিলে। মই মোৰ যোৱাৰ কাৰণ কৈ পদুমকলি আৰু কুমাৰ হৰণ নাচ দুটিৰ বিষয়ে সুধিলো। মই চিত্ৰলেখাৰ ভাও দিম বুলি জানি খুব আনন্দিত হৈ, তেওঁৰ ওচৰত নাচ শিকিবলৈ যোৱাৰ নিষ্ঠাৰ কাৰণে মোক মৰমেৰে বহুত প্ৰশংসা কৰি, মোৰ ওচৰতে আৰামী চকী এখনতে বহি আলোচনাত বহিল। শোণিত কুঁৱৰী নাটৰ আটাইখিনি নাচৰ কথা মোক বুজাই ক'বলৈ ধৰিলে। তেখেতে মাজতে কোৱা কেইআষাৰমান কথা তেখেতৰ নৃত্যৰ শৈলী বিচাৰত প্ৰণিধানযোগ্য। তেখেতে আলোচনাৰ মাজতে ক'লে, "মই নাচৰ খুটি-নাটি বৰকৈ নাজানো। মই নাচবিলাক Visualize হে কৰো। সেই নাচবোৰ স্থায়ীভাৱে মই ৰূপ দিয়া নাই। মই অৰ্ন্তদৃষ্টিৰে দেখা নাচৰ ভাবটি নৃত্য ভংগীমাৰে ফুটাই তোলাটো বিচাৰো।" তেখেতে পদুমকলি নাচটি ধ্ৰুপদ সংগীতৰ লগৰ চৌতালত গুণগুণাই মোক গাই শুনাই, পদুমফুলৰ বতাহত হালিজালি থকা ভংগী কিছুমান শিকাই দিলে। মই তেখেতৰ কথাত বুজিলো যে তেখেতে অৰ্ন্তদৃষ্টিৰে দেখা নাচবোৰ কোনো ধৰা বন্ধা শৈলীৰ নহয়। তেখেতে নাচৰ মুদ্ৰা, গতি বা ভ্ৰমৰীৰ ওপৰত বেছি গুৰুত্ব নিদিয়ে কিন্তু নাচৰ ছন্দৰ ওপৰত খুব গুৰুত্ব দিয়ে। দেহৰ ভংগীৰে ছন্দ প্ৰকাশ কৰি মনৰ ভাবটি ফুটাই তোলাই তেখেতৰ নাচৰ ধৰ্ম। সেই সুযোগতে মই সপোন কুঁৱৰীৰ নাচটোৰ কথা উলিয়ালো। তেখেতে অসমীয়া নিচুকণি গীত 'আমাৰে মইনা শুব এ, বাৰীতে বগৰি ৰূব এ' গীতটি গাই ক'লে যে এই নামবোৰৰ সম্মোহনী শক্তি এটা আছে। সেয়ে এনে গীতবোৰ তালেৰে নেবান্ধি মেলাকৈ গালেহে তাৰ প্ৰকৃত ৰূপটো ধৰা দিয়ে। সেইদৰেই সপোন কুঁৱৰীৰ নাচটোও সম্মোহনৰ নাচ। সেইটো বিলম্বিত লয়ত ধীৰ ছন্দত নাচিব লাগে। এই কথা প্ৰসংগতে তেখেতে (Matahari) মাতাহৰি নামৰ ইংৰাজী বোলছবিত, হলিউদৰ মোহনীয় অভিনেত্ৰী প্ৰয়াত গ্ৰেটা গাৰ্বো-এ নচা নাচটিৰ কথা ক'লে। নাচটি তালত নচা নাচ নহয়, কিন্তু লোকমুগ্ধকৰ। মই তাৰ আগতে Matahari ছবিখন চাইছিলো, সেয়ে আগৰৱালাদেৱৰ উক্তি মৰ্মে মৰ্মে বুজিছিলো। সেই নাচটোৱেই হয়তো সপোন কুঁৱৰী নাচত প্ৰভাৱ পেলাইছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেই নাচ এগৰাকী বয়সস্থ প্ৰত্যক্ষ দৰ্শকৰ মতে — ধীৰ গতিৰ লীলায়িত ছন্দৰ আছিল। হয়তো সপোন কুঁৱৰী নাচ কোনো শৈলীতে নপৰে, কিন্তু সেই নাচৰ লীলায়িত ধীৰ ভংগিত দৰ্শক মুগ্ধ হয়।।

জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালাৰ নৃত্য ৰচনাৰ কোনো ধৰাবন্ধা শৈলী নাছিল। তেখেতৰ নৃত্য ৰচনা ৰস অনুযায়ী কৰা লীলায়িত ভংগীৰ গতিত ভাবৰ আত্ম প্ৰকাশহে। ইয়াৰ উপৰিও অসমত এই শতিকাৰ দ্বিতীয় আৰু তৃতীয় দশক দুটা মিশ্ৰিত সংগীতৰ যুগ। তেতিয়াৰ ৰবীন্দ্ৰনাথ ঠাকুৰৰ নৃত্য নাটিকাতো মণিপুৰী আৰু কথাকলিৰ মিশ্ৰিত ৰূপৰ নাচ, উদয় শংকৰৰ নৃত্যও মিশ্ৰিত ৰূপৰ নাচ আছিল। সেয়ে বোধকৰো আগৰৱালাদেৱৰ নাচতো মিশ্ৰিত শৈলীৰ নাচে প্ৰভাৱ পেলাইছিল। তেখেতৰ নৃত্যৰ ঘাই বস্তু আছিল ছন্দৰ খেলা। তেখেতৰ নাচৰ উদ্দেশ্য আছিল— ছান্দসিক গতিৰ লীলায়িত ভংগীৰে ভাব প্ৰকাশ কৰি ৰস সৃষ্টি কৰা। কিন্তু নৃত্যৰ সংযোগী সংগীতত আছিল অসমীয়া সংগীতৰ প্ৰভাৱ। সেই নৃত্য-গীতক তেখেতে 'কামৰূপী সংগীত' ধাৰা বুলি নামকৰণ কৰিছিল। □

[সূত্ৰ : শিল্পী দিৱসৰ স্মৃতিগ্ৰন্থ, ১৯৯৬, সাংস্কৃতিক সঞ্চালকালয়, অসম]

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষা

ড° মদন শৰ্মা

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কবিতা, গীত, নাটক আৰু তেওঁৰ সংস্কৃতি চিন্তাৰ বিভিন্ন দিশ সম্পৰ্কে ইতিমধ্যে আমাৰ ভাষাত যোগ্যজনে বিশদ আলোচনা আগবঢ়াইছে। মহান শিল্পী-সাহিত্যিকগৰাকীৰ সাহিত্য কৰ্মৰ মূল্যায়ন এই আলোচনাৰ আওতাৰ বাহিৰত। এই আলোচনাৰ উদ্দেশ্য হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ সাহিত্যকৰ্মত ব্যৱহৃত ভাষাৰ ওপৰত আলোকপাত কৰা; লগতে এই কথাৰো ইংগিত দিয়া যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰৰ সম্পৰ্কে সচেতন হ'লেহে তেওঁৰ সাহিত্যকৰ্মৰ বিষয়ে অন্তৰ্ভেদী আলোচনা আগবঢ়োৱা সম্ভৱ হ'ব।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত আৰু কবিতাৰ সৈতে অধিক পৰিচিত হোৱা বাবে আৰু শিল্প-সংস্কৃতি সম্পৰ্কীয় কেতবোৰ স্মৰণীয় উক্তিৰ বাহিৰে তেওঁৰ গদ্যৰচনাৰ সৈতে ভালদৰে পৰিচিত নোহোৱা বাবে গদ্যলেখক জ্যোতিপ্ৰসাদ সম্পৰ্কে সাধাৰণ পঢ়ুৱৈৰ বিশেষ ধাৰণা নথকাই স্বভাৱিক। তাতে ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাৰ দৰে সমালোচকে জ্যোতিপ্ৰসাদক গদ্যশিল্পী বুলিব নোখোজে (যদিও গদ্যশিল্পীনো কি তাক ব্যাখ্যাও কৰা নাই)

"...এই কথানকৈ নোৱাৰি যে তেওঁ গদ্যশিল্পী নাছিল, চুঁচি-মাজি নিখুঁত গদ্যৰচনা কৰিবলৈ তেওঁ বৰ সচেষ্ট আছিল বুলি ধাৰণা নহয়।" (সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মা, ভূমিকা, জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী)

বোধকৰো এটা কথা পাহৰিলে নচলিব যে শিল্প-সংস্কৃতিৰ স্বৰূপ আৰু ভূমিকা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে লেখা ভালেসংখ্যক ৰচনা আছিল মূলতঃ ৰাজহুৱা অনুষ্ঠানত প্ৰদান কৰা দীঘলীয়া বক্তৃতা (ভাষণ)ৰ লিখিত ৰূপ। গতিকে তেনেবোৰ ৰচনাত প্ৰায়ে লক্ষ্য কৰা যায় একোটা ধাৰণা বা ভাবৰ পোনপটীয়া বা আওপকীয়া পুনৰুক্তি, ভাবৰ সম্প্ৰেষণৰ ঠাইত সম্প্ৰসাৰণত অধিক গুৰুত্ব দিবলৈ অধিক দীঘলীয়া, ইটোৰ পিছত সিটোকৈ লেখেৰি নিছিগা বাক্যৰ ব্যৱহাৰ, আবেগিক আবেদনত গুৰুত্ব দিয়াকৈ কৰা শব্দচয়ন ইত্যাদি। এনেবিধৰ ৰচনাত চুঁচি-মাজি নিখুঁত গদ্যৰচনাৰ প্ৰচেষ্টাতকৈ মূল বক্তব্য বা ধাৰণাটি পতিয়নযোগ্যভাৱে বহলাই ব্যাখ্যা কৰাতহে অধিক গুৰুত্ব দিয়া দেখা যায়।

(১) কৃষ্ণ বুলি ঐতিহাসিক এনেকুৱা এজন ব্যক্তি হয়তো আছিল- যাৰ জন্মত, জীৱনত, যাৰ মনীষা প্ৰতিভাত, যাৰ চিন্তাত মানুহৰ এই পৃথিৱীৰ জীৱনৰ যি সত্য ৰূপ, যিটো সত্যৰ ওপৰতেই নিৰ্ভৰ কৰি অন্ধকাৰ জয় কৰি মানুহৰ আলোকময় জীৱনৰ বিকাশ আৰু প্ৰকাশ হৈআহিছে আৰু যুগে যুগে মাত্ৰ ৰূপান্তৰ হৈ সেই সত্যৰ ওপৰতেই প্ৰতিষ্ঠিত হৈ জীৱনে জীৱনে প্ৰকাশ আৰু বিকাশ পাই যাব, তেওঁৰ জীৱনত সেই মানুহৰ জীৱনৰ সত্যটো সম্পূৰ্ণৰূপে প্ৰতিফলিত, সেইহে তেওঁক প্ৰতীক কৰি ললোঁ।

(শিল্পীৰ পৃথিৱী)

এনে দীঘলীয়া বাক্যবোৰত ভাবৰ সংগতি প্ৰায়ে হেৰাই যায় আৰু বাক্যবোৰ গাথনিগতভাৱে

আউললগা হৈ পৰে। মূলত ভাষণ নোহোৱা ৰচনাতো এনে বহু দীঘল আৰু জটিল আৰু অমসৃণ বাক্য আছে—

(২) বৰ্ত্তমান অসমীয়া সাহিত্যই প্ৰথম অৱস্থাতে যেতিয়া আন্ধাৰত বাট নেদেখি দিগ্‌বিদিক মণিব নোৱাৰি থমক খাই ৰৈ আছিল, সেই সময়তে ছাত্ৰ চন্দ্ৰকুমাৰে জোনাকীৰ উজ্জ্বল শলিতাগছি জ্বলাই সাহিত্যত পোহৰ পেলাই দিলে ক্ষীণ চন্দ্ৰালোকৰ দৰেই, আৰু সেই পোহৰতে বেজবৰুৱা, হেম গোঁসাই, ৰজনী বৰদলৈ আদি কৰি সেই যুগৰ সাহিত্য-কোঁৱৰসকলে ইজনে সিজনক চিনি, জোনাকীৰ চাকিটিৰ চাৰিওফালে গোট খাই অসমীয়া সাহিত্যৰ বৰসবাহ পাতি নাম ধৰিবলৈ সুবিধা পাই ওলাল।

(চন্দ্ৰকুমাৰ আগৰৱালা)

এনে বাক্যৰ চকুত পৰা বৈশিষ্ট্য হৈছে—

১। ৰূপক আৰু উপমাৰ ব্যৱহাৰ

জোনাকীৰ উজ্জ্বল শলিতাগছি, জোনাকীৰ চাকিটিৰ, সাহিত্য- কোঁৱৰ, সাহিত্যৰ বৰসবাহ, ক্ষীণ চন্দ্ৰালোকৰ দৰেই।

২। অমসৃণ, অৰ্থৰ পিনৰ পৰা আউললগা বাক্য—

সাহিত্য-কোঁৱৰসকলে .... বৰসবাহ পাতি

৩। গাঁথনিগত ভাৱে আউললগা বাক্য— উদাহৰণ ওপৰৰ বাক্য (১)।

জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰায়ে বাক্য একোটাৰ কৰ্তা (এটা শব্দ বা এটা দীঘল শব্দগুচ্ছ) সম্পৰ্কে অতিৰিক্ত কথা বা তথ্য বা মত কৰ্তাৰ আগত বা ঠিক পাছত নবহুৱাই বাক্য বা গৰ্ভবাক্য (clause) একোটাৰ অন্ততহে জুৰি দিয়ে—

বিপ্লৱে যদিও আমাৰ মাজত এটা ভয়াৱহতাৰ সৃষ্টি কৰি ধ্বংসাত্মক মনোভাৱ জগাই নানা বিপৰ্যয় সংঘটিত কৰে এটা কদাকাৰ দৈত্য ৰূপেৰে, কিন্তু তথাপিও সি তাৰ মূৰৰ ওপৰত ভাৰ বৈ আহে এক নৱ সংস্কৃতিৰ নতুন সৃষ্টিৰ মণিসম্ভাৰ।

ইয়াত তলত আঁচ টনা শব্দগুচ্ছ বন্ধনী বহুওৱা ঠাইত বহুওৱাহেঁতেন ভাল আছিল। তেনেদৰে তলৰ উদ্ধৃতাংশৰ তলত আঁচ টনা গৰ্ভবাক্যকেইটা বাদ দি পঢ়িলে বাক্যটি সুগঠিত যেনেই লাগিব। লেখকে এনে নকৰাৰ কাৰণ হ'ব পাৰে যুগপৎভাৱে মনলৈ অহা ভাব বা ধাৰণাৰাশি সিবোৰ অহাৰ ক্ৰমতেই ধৰি ৰখাৰ প্ৰচেষ্টা।

বাৰিষাৰ ঘোৰ জটাজালত বিদ্যুৎ বহ্নি দেখিও খেতিয়কৰ যেনেকৈ আশা জাগে কিয়নো এই বহ্নিয়েই ডাৱৰৰ বুকু ফালি সৃষ্টিৰ সুৰধনী বোৱাই, তাৰ পথাৰ সোণোৱালী কৰি থৈ যাব— সেইদৰেই শিল্পীৰ আনন্দ, বিপ্লৱৰূপে নামি অহা মহাকালৰ প্ৰলয় তাণ্ডৱ-ভঙ্গীৰ মাজতো দেখি জ্বলন্ত কপালৰ আলোক-সম্পাত, কিয়নো সেই আলোক-প্ৰপাতে গঢ়ি তুলিবহি মানৱ জীৱনত এক অভিনৱ সংস্কৃতি আৰু জগাই দিয়েহি অভূতপূৰ্ব কলাসৃষ্টিৰ সৌন্দৰ্য সৃষ্টিৰ মহা প্ৰতিভা।

শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ পৰা ইতিমধ্যে উদ্ধৃত কৰা বাক্যটিৰ তলত আঁচ টনা অংশৰ ক্ষেত্ৰতো একে কথাই ক'ব পাৰি।

এইখিনিতে এটা কথা উনুকিয়াব পাৰি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দীঘলীয়া বাক্যবোৰৰ গাঁথনি কবিতা সদৃশ। একোটা দীঘল বাক্যৰ ভিতৰত কেইবাটাও সুকীয়া বাক্য সোমাই থাকে। শিল্পীৰ পৃথিৱীৰ এই বাক্যটো আঠটা সুকীয়া বাক্যৰ সমষ্টি। তাৰে সাতটা বাক্যৰ গাঁথনি সমান্তৰাল—

১। যি জনতাই সদায় দুষ্কৃতিৰ আক্ৰমণত কেঁচুৱাতে ধ্বংস হ'ব খোজা সংস্কৃতিক নিজৰ

বুকুত সুমাই তুলি-তালি ডাঙৰ-দীঘল কৰে

২। যি জনতাই সদায় সংস্কৃতিৰ পৰাজয় হ'লেই দুষ্কৃতিৰ অত্যাচাৰ মূৰ পাতি ল'বলগীয়া হয়
৩। যি জনতাৰ অন্তৰত সংস্কৃতিলৈ মৰম নুনুমুৱা বেলিৰ পৰে সদায়ে জ্বলি থাকে।
৪। যি জনতা সংস্কৃতিৰ বাঁহীত চিৰকাললৈ মুগ্ধ (ক্ৰিয়া নাই)
৫। যি জনতাৰ চকুপানীয়েই সংস্কৃতিৰ নিৰ্মল গাত দুষ্কৃতিয়ে সানি দিয়া মলিবোৰ ধুৱাই-পখলাই নিকা কৰি ৰাখে
৬। যি জনতাই দেখামাত্ৰকে সংস্কৃতিক চিনি পাই মাকে নিজৰ পুতেকক চিনি পোৱাৰ দৰে
৭। যি জনতাই নিজৰ বুকৰ তেজ যুগে যুগে দিয়ো সংস্কৃতিক জীয়াই ৰাখি দুষ্কৃতিৰ পৰা নি যাউতিযুগীয়া দুখ কষ্ট গুচাই জীৱনৰ হাঁহি ফুলাব বুলি বাট চাই থাকে
৮। আজি শিল্পী প্ৰথমেই সকলো ভয় দুশ্চিন্তা ভ্ৰান্তি গচকি থচকি সুকুমাৰ কলাৰ অস্ত্ৰ লৈ সেই দুৰ্ভগীয়া জনতাৰ মাজতেই থিয় হ'বগৈ লাগিব-মোহমুক্ত অৰ্জুন যেনেকৈ থিয় হৈছিল সংগ্ৰামৰ কাৰণে। (শিল্পীৰ পৃথিৱী)

ইয়াৰ বিপৰীতে অপেক্ষাকৃত চুটি বাক্যবোৰ অৰ্থঘন আৰু ব্যঞ্জনাধৰ্মী

ক। কবিতা দীঘে আৰু গদ্য বাণিয়েদিয়েই সংসাৰৰ মায়াজালখন তৈয়াৰী।
খ। গদ্যৰ দুখৰ ঘামৰ টোপালাৰ পানী নিগৰি পৰি কবিতা ফুলগছক জীয়াই ফুলামকৈ থৈছে।
গ। প্ৰগতিৰ বৰভেঁটি হৈছে ঐতিহ্যৰ সত্য।
ঘ। সাম্ৰাজ্যবাদ আৰু ধনতন্ত্ৰবাদ এই দুয়োটাই পৃথিৱীৰ বুৰঞ্জীত সংস্কৃতিৰ ৰূপত ছদ্মবেশী দুষ্কৃতিৰ পূৰ্ণৰূপ।
ঙ। মানুহৰ জীৱনটো এটা সাংস্কৃতিক অভিযান।

আগতেই ইংগিত দি অহা হৈছে যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মূলত ভাষণস্বৰূপে লেখা ৰচনাত জটিল, দীঘলীয়া আৰু কেতিয়াবা গাঁথনিৰ পিনৰ পৰা আউললগা বাক্য অধিক দেখা যায়। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ দৰে ৰচনাত কিন্তু অত্যধিক দৈৰ্ঘ্যৰ বাক্য তেনেকৈ দেখা নাযায়। এনে ৰচনাৰ গাঁথনি নিটোল। এই ৰচনাখনৰ আৰম্ভণিতে এটা মত প্ৰকাশ কৰা হৈছে - মহাভাৰতীয় সংস্কৃতিৰেই অসমীয়া সংস্কৃতি পূৰ্বভাৰতীয় প্ৰকাশ। পিছৰ অনুচ্ছেদবোৰত এই উক্তিৰ সমৰ্থনত যুক্তি আগবঢ়োৱা হৈছে। আৰম্ভণিৰ বাক্যটোৰ গাঁথনি অৱশ্যে নিটোল নহয়।

প্ৰায়ে লক্ষ্য কৰা যায় যে ধাৰণা বা কেন্দ্ৰস্থ ভাব বা proposition এটাক ভাষিক ৰূপ দিওঁতে, তাক শব্দৰ, শব্দগুচ্ছৰ, বাক্যৰ সাজ পিন্ধাওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে এগৰাকী কবিৰ দৰেই আগবাঢ়ে। আবেগিক হৈ পৰাৰ লগে লগে তেওঁৰ ভাষা হৈ পৰে কাব্যিক। লয়ৰ নিয়মীয়া, পৌনঃপুনিক ব্যৱহাৰ কবিতাত সুলভ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গদ্যতো লয়ৰ এনে প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়—

(ক) তুমি থাকিবা/আমাৰ কবিতাৰ শাৰীয়ে শাৰীয়ে,/তুমি থাকিবা/ আমাৰ সাহিত্যৰ বাহিৰে-ভিতৰে,/ তুমি থাকিবা/ অসমীয়াৰ জীৱনৰ উশাহে-নিশাহে। (বেজবৰুৱা প্ৰতিভা)

(খ) (১) অসমীয়া ৰিহা-মেখেলা/ (২) পিন্ধনত লনি,/ (৩) গঠনত গঢ়িত,/ (৪) দেখাত শুৱনি,/(৫) কাম-কাজত আহুকাল নিদিয়া,/ (৬) কাপোৰ ৰাহি কৰা,/(৭) গাভৰুৰ গাত ৰজিতা খোৱা,/ (৮) বোৱাৰীক গাম্ভীৰ্য দিয়া,/এটা পৃথিৱীৰ প্ৰদৰ্শনীত বাছনিত উঠা তিৰোতাৰ সাজ।

ক্ৰিয়া-বিহীন এই বাক্যটি (খ) কেইটিমান নাম খণ্ডবাক্য (noun phrase) ৰ সমষ্টি। ফুটাই পঢ়িলে গম পোৱা যাব যে (১) ৰ দৈৰ্ঘ্য সামান্য বেছি, ২,৩,৪ ৰ দৈৰ্ঘ্য সমান, ৫ ৰ দৈৰ্ঘ্য বেছি, ৬ ৰ সামান্য কম, ৭ আৰু ৮ ৰ প্ৰায় সমান। এই বিশ্লেষণৰ দ্বাৰা এইটো দেখুৱাব বিচৰা নাই যে জ্যোতিপ্ৰসাদে এনেকৈজুখিমাখিহে শব্দৰ প্ৰয়োগ কৰিছিল। এইটোহে ক'ব খোজা হৈছে যে কবি, গীতিকাৰ আৰু সুৰকাৰ হিচাপে লয়ৰ এনে স্বাভাৱিক প্ৰয়োগ তেওঁৰ বাবে তেনেই স্বতঃস্ফূৰ্ত আছিল। এই প্ৰয়োগে তেওঁৰ ভাষাৰ ব্যৱহাৰক এক বিশিষ্টতা প্ৰদান কৰিছিল।

কবিৰ দৰেই তেওঁ শব্দৰ বাচ্যাৰ্থতকৈ ব্যঞ্জনাত অধিক গুৰুত্ব দিয়ে। এটা সত্য বা তথ্যৰ উত্থাপন কৰোঁতেও আক্ষৰিক অৰ্থৰ ওপৰঞ্চি তাৎপৰ্যৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়ে—

'অসমৰ আইদেউসকল আজি জোনাকী বাটেদি আগবাঢ়িছে।' জোনাকী বাটেদি আগবঢ়াৰ অৰ্থ হ'ল প্ৰগতিমুখী হোৱা।

জঁতুৱা ঠাঁচ, খাচ অসমীয়া শব্দ, পটন্তৰৰ ব্যৱহাৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দক্ষতা সন্দেহাতীত—

> একে মণ্ডহৰ একে বণ্ডহতেই দুষ্কৃতিৰ মাজতেই সংস্কৃতিয়ে জন্ম লয়। দুষ্কৃতিৰ তালৈ ভয়, তাক বধিবলৈ আহিল বুলি ভয়ত আগৰ পৰাই সন্ত্ৰস্ত। তাক জন্ম দিয়া মাকক সাৱধানেৰে থয় বন্দীশালত। দুষ্কৃতিৰ টোপনি নাই। সংস্কৃতিয়ে বন্দীশাল পোহৰ কৰি জন্ম গ্ৰহণ কৰে, কিন্তু চালুকীয়া অৱস্থাতে সি অজ্ঞাতবাস খাটিবগৈ লাগে গুৱালৰ ঘৰতহে। এই গুৱাল জনতাইহে আতৌ-পিতৌকৈ ৰাখি তাক তুলি ডাঙৰ-দীঘল কৰে। (শিল্পীৰ পৃথিৱী)

কাব্যিক ব্যঞ্জনাময় ভাষাৰ ব্যৱহাৰ লক্ষ্য কৰা যায় জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গল্প আৰু নাটকৰ বচনত—

গধূলি যেতিয়া সন্ধিয়া আকাশত আখলঘৰৰ ধোঁৱাবোৰ পাক খাই উৰি যায় তেতিয়া এনেহে লাগে যেন ভাগৰুৱা গাঁওখনৰ অৱসাদৰ নিশাহবোৰে গাঁওখনক জিৰণি দি উৰি গৈছেগৈ। (গল্প-বগীতৰা)

আখলৰ ধোঁৱাবোৰক অৱসাদৰ নিশাহ বুলি ভবা বা দুয়োটাৰে মাজত সাযুজ্য বিচাৰি পোৱাত বিৰল কল্পনাশীলতা আছে। গধূলি যেতিয়া সন্ধিয়া আকাশত আখলঘৰৰ ধোঁৱাবোৰ ... ইয়াত আপাততঃ সন্ধিয়া শব্দটোৰ ব্যৱহাৰৰ প্ৰয়োজন নাছিল (বাক্যটিৰ আৰম্ভণিতে যিহেতু গধূলি শব্দটো আছেই)। পিছে সাৱধানী পঢ়ুৱৈয়ে মন কৰি চালে দেখিব যে বাক্যটিৰ ঠিক সেইডোখৰ ঠাইত কিবা এটা শব্দ নাথাকিলে বাক্যটি লয়ৰ ফালৰ পৰা অসম্পূৰ্ণ যেন লাগে - গধূলি যেতিয়া... আকাশত আখলঘৰৰ ধোঁৱাবোৰ...। অৱশ্যে লেখকে আন কিবা বিশেষণ ব্যৱহাৰ কৰিব পাৰিলেহেঁতেন।

> গাঁওখন ষোলবছৰীয়া গাভৰুজনীৰ দৰে হাঁহি খিকিন্দালি কৰি চাৰিওফালে পথাৰত ঘেৰ খাই শেলুৱৈ বন্ধ যোৱা কোমল কলপতীয়া বৰণৰ পানীৰ মাজত ঘোৰ সেউজীয়া বহল পদুম পাতখিলাৰ দৰে তিৰবিৰাই আছিল।

গাঁওখন (ষোলবছৰীয়া গাভৰুজনীৰ দৰে...) তিৰবিৰাই আছিল— ই গাঁওখনৰ প্ৰাণোচ্ছলতাৰ স্পষ্ট আভাস দাঙি ধৰিছে। দ্বিতীয় উপমাটিত লেখকৰ সূক্ষ্ম পৰ্যবেক্ষণৰ লগতে কল্পনাশীলতাৰ পৰিচয় পোৱা যায়— শেলুৱৈৰ কলপতীয়া আৰু শেলুৱৈ বন্ধ পানীৰ মাজৰ পদুমপাতৰ ডাঠ সেউজীয়াৰ বৈপৰীত্যক সমুখলৈ অনা হৈছে।

কাব্যিক কল্পনাৰে গ্ৰথিত ৰূপালীম নাটকত মণিমুগ্ধৰ বচনত উদগ্ৰ বাসনাৰ লগতে তীব্ৰ আবেগৰ আকুলতা ব্যক্ত হৈছে ব্যঞ্জনাসমৃদ্ধ ভাষাৰ জৰিয়তে—

তুমি ৰূপসাগৰৰ মণি জীৱন্ধৰী। ৰূপসাগৰৰ দিক্শূন্য প্ৰসাৰত তুমি প্ৰণয়ৰ ধ্ৰুৱজ্যোতি। তোমাৰ ৰূপে আৰু মোক মানুহ কৰি থোৱা নাই। মই এটা অদম্য-বাসনা। মই তোমাৰ ৰূপৰ, তোমাৰ সৌন্দৰ্যৰ এটা ৰূপ ধৰা পিয়াহ। মই তোমাৰ সুন্দৰ অৱয়ৱৰ অন্তৰালত থকা সুশুভ্ৰ আতমালৈ হোৱা এটা চিৰদিনীয়া হাবিলাস।

লক্ষণীয় যে বাসনা, পিয়াহ, হাবিলাস-আটাইবোৰেই অমূৰ্ত— মই মূৰ্ত, তেজ-মঙহৰ মানুহ হৈ থকা নাই। ই মণিমুগ্ধৰ মন স্থিতি সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ কৰিছে। বাক্যকেইটিত লয়ৰ ব্যৱহাৰ কবিতাৰ লেখীয়া। কাব্যিক লয় অটুট ৰখাৰ উদ্দেশ্যেই জীৱন্ধৰী মণি নিলিখি মণি জীৱন্ধৰী লেখা হৈছে। পিছৰ বাক্যটিত 'প' আৰু 'ৰ' ধ্বনিযুক্ত শব্দৰ ব্যৱহাৰ মন কৰিবলগীয়া। এই বাক্যটিত 'তুমি' ক মাজলৈ অনা হৈছে-লয়ৰ স্বাৰ্থতেই। বাক্যকেইটাৰ দৈৰ্ঘ্য ক্ৰমে বাঢ়ি গৈ আছে—

মই /এটা অদম্য বাসনা। মই/তোমাৰ ৰূপৰ/তোমাৰ সৌন্দৰ্য্যৰ /এটা ৰূপ ধৰা পিয়াহ। মই /তোমাৰ সুন্দৰ অবয়ৱৰ অন্তৰালত থকা /সুশুভ্ৰ আতমালৈ হোৱা/এটা চিৰদিনীয়া হাবিলাস।

ইয়াৰ বিপৰীতে সাধাৰণ, দৈনন্দিন কথা-বতৰাত আমাৰ মানুহে সততে কৰা ভাষাৰ আলংকাৰিক ব্যৱহাৰৰ প্ৰতিও জ্যোতিপ্ৰসাদ তেনেই সজাগ। উদাহৰণস্বৰূপে কাৰেঙৰ লিগিৰীত বপুৰাৰ মুখত দিয়া বচনলৈ আঙুলিয়াব পাৰি—

সোণত সুৱগা চৰোৱা গাৰ বাকলিখন-ডালিমগুটীয়া দাঁতকেইটিয়েদি মাঘৰ বিহুৰ মেজিৰ খৰিৰ মাজেদি ওলাই অহা জুইৰ নিচিনা বুকু পুৰি ভসম কৰা হাঁহিটো দেখি। বতাহে কোবোৱা বিৰিণাৰ সুহুৰি যেন মিঠা মাতটো শুনি। ... মোৰ কপালখন কপাল নহয়, বিধাতাৰ চোতালহে হ'বলা। তাত বিধাতাই ওলাওঁতে এগছক সোমাওঁতে এগছক মাৰি দুবৰিবোৰতো খাস্তাং কৰিলেই তাৰ উপৰিও বোকা তুলিলে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে প্ৰায়ে অসমীয়া জ্ঞাপনধৰ্মী বাক্যৰ স্বাভাৱিক গাঁথনি (কৰ্তা-কৰ্ম-ক্ৰিয়া-এই ক্ৰমত)ৰ সালসলনি ঘটাইছিল। এনে কৰাৰ কাৰণ আছিল - কেতবোৰ শব্দগুচ্ছ বা খণ্ডবাক্যত (ক্ৰিয়া খণ্ডবাক্যও হ' ব পাৰে) জোৰ দিব খোজা বা সিবোৰক সমুখলৈ আনি জাজ্বল্যমান কৰিব খোজা ঃ

জ্ঞান-বিজ্ঞানৰ এই যুগত সুবিধা পোৱা অসমীয়া তিৰোতাই প্ৰতিযোগিতা চলাব লাগিব আজি অকল ভাৰতৰ তিৰোতাৰ সৈতেই নহয়, পৃথিৱীৰ তিৰোতাৰ সৈতে।

ওপৰত আলোচনা কৰা উদাহৰণবোৰে দেখুৱায় যে চুচি-মাজি নিখুঁত গদ্য ৰচনা কৰিবলৈ তেওঁ বৰ সচেষ্ট আছিল বুলি ধাৰণা নহয় বোলা সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱৰ মন্তব্য আংশিকভাৱেহে সত্য।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লেখাৰ মাজত কেতবোৰ শব্দ আৰু শব্দগুচ্ছৰ পুনঃ পুনঃ ব্যৱহাৰ দেখা যায়। এনে এটি সঘনালনিকৈ ব্যৱহৃত শব্দগুচ্ছ হৈছে 'জোনাকী বাট'—

আজি আমি বিশ্বপ্ৰগতিৰ জোনাকী বাটত লগ পোৱা (শিল্পীৰ পৃথিৱী)

আৰু জোনাকী বাটৰ আইদেউসকল...

অসমৰ আইদেউসকল আজি জোনাকী বাটেদি আগবাঢ়িছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গানতো জোনাকী বাটৰ উল্লেখ আছে—

জোনাকী বাটৰ অভিযাত্ৰী...

পোহৰ বা পোহৰৰ সমাৰ্থক শব্দ আৰু পোহৰৰ সৈতে জড়িত শব্দ আৰু শব্দগুচ্ছৰ ব্যৱহাৰো প্ৰচুৰ— পোহৰ, আলোক, বন্তি, শলিতা, চাকি, দীপ, দীপশিখা আদি...

আলোকনেত্ৰী মাতৃসকল

নতুন সংস্কৃতিৰ পোহৰত... পোহৰৰ প্ৰদীপ জ্বলোৱা...

নতুন পোহৰৰ চাকিটি মূৰত লৈ...

বন্তি এগছ আগবঢ়াই...

আজিও সেই শলিতাগছি জ্বলিব লাগিছে

উজ্জ্বল দীপশিখা... জীৱন-বন্তিৰ দীপ শিখা

নতুন পোহৰৰ ফালে উৰ্ধ্বমুখী হৈ

প্ৰতিভাৰ দীপাৱলী পাতিব লাগিব ....

...*আলোকময়* কৰ্মলৈ ..... আজি অসমৰ শিল্পীয়ে, ভাৰতৰ শিল্পীয়ে আলোক যাত্ৰা কৰিব লাগিব... পোহৰৰ পৃথিৱীলৈ

আলোক সম্পাত, আলোক-প্ৰপাত

এক নতুন সভ্যতা আৰু কৃষ্টিৰ আলোক বসন্ত আহিব লাগিছে

গানতো অনুৰূপ প্ৰয়োগ লক্ষ্য কৰা যায়—

তোৰে মোৰে আলোকৰে যাত্ৰা...

জয় আলোকময়...

আলোকময়ী গানে গন্ধে...

আলোক বসন্ত হাঁহে...

কি নবীন বীণা বাজে, পোহৰৰ বাটে বাটে...

পূৰ্বতে উল্লেখ কৰা জোনাকী বাটেও পোহৰৰ কথাকেই কৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আনকেইটামান প্ৰিয় শব্দ হৈছে— নতুন, নবীন, অভিনব। পোহৰ বা আলোক তেওঁ ব্যৱহাৰ কৰিছে— প্ৰগতি, নতুন দিগন্ত উন্মোচনকাৰী ব্যৱস্থা বুজাবলৈ। অৱশ্যে সেই ব্যৱস্থাৰ স্বৰূপ সম্পৰ্কে তেওঁ স্পষ্টকৈ একো কৈ যোৱা নাই। হয়তো শেহৰ ফালৰ গীত-কবিতাত তাৰ কিছু ইংগিত পোৱা যাব পাৰে। শেহৰ ফালৰ গীত আৰু কবিতাত গাঁও, পথাৰ, গাঁৱলীয়া ল'ৰা-ছোৱালী, মাছমৰীয়া, বনুৱা আদিৰ উল্লেখ বেছি। ন-ভবিষ্যত, ন-ভবিষ্য, নৱ ভবিষ্যত, নতুন দিন (নতুন দিনৰ বজ্ৰবতৰা), নতুন সুৰ, ন বিজুলী আদিয়ে দেখুৱায় যে প্ৰচলিত পুৰণি সমাজৰ ঠাইত (পুৰণিক ভাঙিবলৈ / নতুনক গঢ়িবলৈ) এখন নতুন সমাজ গঢ়াৰ স্বপ্ন তেওঁ দেখিছিল। আৰু এটা মন কৰিবলগীয়া কথা এই যে যাত্ৰা, অভিযান, অগ্ৰগামী, বাটেদি আগবঢ়া আদিৰ লেখীয়া শব্দ আৰু শব্দগুচ্ছৰ সঘনাই ব্যৱহাৰে গতিশীলতাৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আগ্ৰহৰ স্পষ্ট ইংগিত দিয়ে।

জ্যোতি প্ৰসাদৰ শব্দৰ ব্যৱহাৰত কিছু বৈশিষ্ট্য লক্ষ্য কৰা যায়। দুটা বিশেষ্য শব্দ বা এটা বিশেষ্য শব্দ আৰু এটা বিশেষণ শব্দ যুৰীয়াকৈ ব্যৱহাৰ কৰি তেওঁ ব্যঞ্জনাসমৃদ্ধ শব্দগোটৰ সৃষ্টি কৰে—

নাম শব্দ + নাম শব্দ : বিজুলী-বজ্ৰ, অগ্নি-তূৰ্য্য, জনগণমন-মুকুতি, মৰম-নিয়ৰবে, আলোক ছন্দ, আলোক সম্পাত, আলোক প্ৰপাত, আলোক বসন্ত

নাম শব্দ + বিশেষণ : পোহৰ ধুনীয়া (পোহৰৰ দৰে ধুনীয়া)

বিশেষণ + নাম শব্দ ঃ নবীন বীণা, বিদ্ৰোহী বীৰ্য, অময়া অৰ্থ, অভিনৱ জ্যোতি

এটা জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰে অনুভূত কথা এটাক আন এটা জ্ঞানেন্দ্ৰিয়ৰে অনুভূত বুলি দেখুৱাই কৰা বিৰল সৃষ্টিশীল শব্দচয়নো তেনেই তাকৰ নহয় ঃ আজি অসীমৰ সুনীল গন্ধ, তৰালি পোহৰৰ /চঞ্চল গীতি

নতুন শব্দসৃষ্টিতো জ্যোতিপ্ৰসাদে মৌলিকতা দেখুৱাই গৈছে ঃ

জনকম্প, আলোককম্প, বিশ্বপ্ৰাণতা, সুৰদীয়া, দুষ্কৃতি-ৰ সংস্কৃতিৰ বিপৰীতাৰ্থক শব্দৰূপে প্ৰয়োগ।

পূৰ্বৰে পৰা থকা, ব্যৱহৃত শব্দৰ আৰ্হিত সদৃশ নতুন শব্দৰ নিৰ্মাণো তেওঁ কৰিছিল ঃ চন্দ্ৰাৱলী, দীপাৱলীৰ আৰ্হিত তৰাৱলী, দীপিকাৱলী, অৰুণাৱলী, মুকুতাৱলী—

খাচ অসমীয়া শব্দ লগলগাই জ্যোতিপ্ৰসাদে অৰ্থবহ শব্দগুচ্ছৰ সৃষ্টি কৰিছিল। তেনে কৰোঁতে প্ৰায়ে অমূৰ্তত মূৰ্তৰ গুণ আৰোপ কৰিছিল, বা অমূৰ্তক মূৰ্ত ৰূপেই দেখুৱাইছিল। সকলোতকৈ লক্ষ্যণীয় কথা হ'ল এনেকৈ অভিনৱ শব্দগুচ্ছ গঢ়োতে মূৰ্ত-অমূৰ্ত ভাব বা সত্তা বুজোৱা শব্দবোৰ এনেধৰণে লগলগাইছিল যে পোনছাটে শব্দগুচ্ছবোৰৰ অভিনৱত্ব সম্পৰ্কে পঢ়ুৱৈ বা শ্ৰোতা (গীতৰ ক্ষেত্ৰত) সজাগ হৈ পৰিলেও সিবোৰ 'আচহুৱা' যেন নালাগে—

আইদেউৰে বুলনিতে/পোহৰৰে ধেমালি

মৰম-নিয়ৰৰে মুকুতাৱলী	ঃ	মৰম (অমূৰ্ত)ৰ মুকুতাৱলী (মূৰ্ত)
নতুন ভাবৰ/বাখৰ পতা/জোনবিৰি	ঃ	ভাব (অমূৰ্ত) ৰ জোনবিৰি (মূৰ্ত)
হাঁহিৰে ফাকু খেলা	ঃ	হাঁহিৰ ফাকু (ফাকু চুব পাৰি, ছটিয়াব পাৰি)
বাসনা উৰ্বশী বিৱসনা	ঃ	বাসনা (অমূৰ্ত) ৰূপী উৰ্বশী (মূৰ্ত)
জোনাকী কাৰেং		
সুশুভ্ৰ আতমা	ঃ	সুশুভ্ৰ - ই ইয়াত পবিত্ৰ বুজাইছে

জ্যোতিপ্ৰসাদে বিষয়বস্তু আৰু ভাবৰ সৈতে ৰঞ্জিতা খুৱাই তেওঁৰ ভালেমান কবিতাত সংস্কৃত-মূলজ শব্দৰ সুপ্ৰয়োগ কৰি লয়ৰ ব্যৱহাৰত বৈচিত্ৰ্য আনিছে—

সৃষ্টি-স্থিতি-প্ৰলয়ৰ
মধু মৃদু শান্ত প্ৰশান্ত
উৎকট তাণ্ডৱ ভঙ্গ

এনে কবিতাৰ উপৰিও অনেক গীতৰ শাৰীত জ্যোতিপ্ৰসাদে অনুপ্ৰাসকে ধৰি বিভিন্ন অলংকাৰ ব্যৱহাৰ কৰিছে ঃ

সেউজী ধৰণী ধুনীয়া
সোণোৱালী শইচৰ ...
গোন্ধৰ গুটিমালী/ৰঙাকৈ ৰেৱতী...
জাগা জননী জাতি

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আনকি বৰ সাৱধানে থান-থিত লগাই লেখাৰ চেষ্টা নকৰা (?) যেন লগা লেখাৰ ভাষাই দেখুৱায় যে অসমীয়া ভাষাৰ কালিকাৰ পূৰ্ণ অভিব্যক্তিৰ প্ৰকাশ আৰু নিভাঁজ অসমীয়া কথনভঙ্গীৰ ব্যঞ্জনাধৰ্মী সম্ভাৱনাৰ ব্যৱহাৰ সম্পৰ্কে তেওঁ সচেতন আছিল আৰু এইক্ষেত্ৰত তেওঁ বিৰল দক্ষতা অৰ্জন কৰিব পাৰিছিল। □

ৰাজনীতিৰ ক্ষেত্ৰত জ্যোতিপ্ৰসাদ*

অমিয় কুমাৰ দাস

সংগীতজ্ঞই মন দিয়ে সংগীতৰ সুৰলৈ, গীতৰ শুৱলা বচন শুদ্ধ উচ্চাৰণেৰে শুদ্ধ সুৰ দি গাব পাৰিছেনে নাই তালৈ। এনে ভাবনাতেই শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদে ১৯৩২ চনৰ ২৬ জানুৱাৰীত স্বাধীনতাৰ পতাকা উত্তোলন কৰিবলৈ সংগ্ৰহ কৰা সেৱক দলত সমদল গীত শিকাবলৈ যত্ন কৰিছিল, সুৰ আৰু উচ্চাৰণত ক্ৰুটী পালেই তেওঁৰ ধৈৰ্যচ্যুতি হৈছিল। দুজনমানে তেওঁৰ লগত তৰ্ক কৰিছিল— "হেৰা, এই সেৱকসকল আহিছে আইন ভংগ কৰি কাৰাদণ্ড বৰণ কৰিবলৈ, পুলিচৰ লাঠিৰ কোব মূৰত লৈ। পতাকা উত্তোলন কৰিবলৈ, তেওঁলোকেতো শুদ্ধ উচ্চাৰণেৰে শুদ্ধ সুৰেৰে সমদল গীতত কৃতিত্ব দেখুৱাবলৈ অহা নাই। উচ্চাৰণত ভুলেই হওক, সুৰত আসোঁৱাহেই থাকক, ২৬ জানুৱাৰীৰ পৰীক্ষাত ৰ'ব পাৰিলেই হ'ল।" কিন্তু শিল্পী জ্যোতিৰ মন এনেবিলাক কথাত পতিয়ন নাযায়।

ছন্দৰ মিললৈ কবিৰ আকৰ্ষণ। ছবি এখনত ৰঙৰ সমন্বয় আছেনে নাই, বাস্তৱত কল্পনাৰ পটখনত ৰূপ দিব পাৰিছেনে তালৈ চিত্ৰ-শিল্পীৰ মন। অংগ-প্ৰত্যংগৰ সঞ্চালনত লয়লাস আছেনে নাই তালৈ নৃত্যশিল্পীৰ মন। কিন্তু ৰাজনীতিততো মিল থকা, সামঞ্জস্য থকা কথা নাই, ৰাজনীতিয়েতো কথা আৰু কামৰ সামঞ্জস্যলৈ সিমান গুৰুত্ব নিদিয়ে, অভীষ্ট সিদ্ধিৰ বাবে লক্ষ্যৰ লগত উপায়ৰ সামঞ্জস্য ৰাজনীতিততো ঠাই নাই। উপায় যিহকেই নহওক লাগে, অভীষ্ট সিদ্ধিয়েই ৰাজনীতিৰ একমাত্ৰ চিন্তা। অৱশ্যে গান্ধীজী আছিল এনে ৰাজনীতিৰ ব্যতিক্ৰম।

শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ কেনেকৈ ৰাজনীতিৰ ক্ষেত্ৰলৈ আহিছিল সেই প্ৰশ্নই মোৰ মনলৈ আহে। ৰাজনীতিততো ছন্দৰ মিল নাই, ঐক্যতান বাদনত প্ৰত্যেক যন্ত্ৰৰ সুৰত যি সামঞ্জস্য আৰু সমন্বয় আৰু যি সমন্বয়ে শ্ৰোতাসকলৰ কাণলৈ অমৃত বৰষায়, ৰাজনীতিততো তেনে কথা নাই।

চিত্ৰ-শিল্পীয়ে তুলিকাৰ ৰঙেৰে চিত্ৰখনত সৌন্দৰ্য ফুটাই তুলিবলৈ যত্ন কৰে, তুলিকাৰ ৰঙেৰে মনৰ কল্পনা ফুটাই তোলে। জীৱন কলাৰ শিল্পী গান্ধীয়ে মনৰ কল্পনাৰ আদৰ্শ নিজৰ জীৱনত তুলিলে। অন্তৰলৈ আনিলে শিশুৰ সৰলতা; মাতৃত্বৰ মৰম, দৰিদ্ৰ নাৰায়ণলৈ ব্যথা। কবিয়ে দলিত, নিৰ্যাতিত, অৱহেলিত অস্পৃশ্যজনলৈ নিজৰ কাপৰ মুখত তেওঁৰ অন্তৰৰ সহানুভূতি ছন্দেৰে ফুটাই তোলে, শুনোতাৰ মনলৈ সহানুভূতিৰ প্ৰেৰণা জগাই চকুলো আনে। জীৱন কলা-শিল্পী গান্ধীয়ে সেই দলিত নিৰ্যাতিত অস্পৃশ্যজনক বুকুত সাঁকোৱালি তেওঁৰ অন্তৰৰ সহানুভূতি কামেৰে দেখুৱাই সকলোৰে মনলৈ প্ৰেৰণা আনে। শিল্পীমন এনেবিলাকত আকৃষ্ট নোহোৱাকৈ থাকে?

---

* শিৰোনামটো এনেকৈ দিয়া হৈছে যদিও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ৰাজনৈতিক জীৱনৰ আটাইবোৰ দিশ সামৰি লোৱা নাই। এই অধ্যায়ৰ পাছৰ লেখবোৰে তাৰ সাক্ষ্য দাঙি ধৰিছে— সম্পাদক।

১৯১৯ চন। তেজপুৰত আসাম ছাত্ৰ সন্মিলন পতাৰ উদ্যোগ চলিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদ স্কুলীয়া ছাত্ৰ। এই অনুষ্ঠানত যোগ নিদিয়াকৈ তেওঁ কেনেকৈ থাকে? এই অনুষ্ঠানৰ বাবে লগা সংগীতৰ শিক্ষা দিয়াত তেওঁ আনৰ লগত অংশ ল'লে, তেওঁলোকৰ ঘৰতেই সংগীতৰ প্ৰস্তুতিৰ দিহা হ'ল।

অভ্যৰ্থনা সমিতিৰ পক্ষৰ পৰা সামাজিক চিত্ৰপ্ৰদৰ্শনীৰ দিহা কৰা হ'ল। উদ্দেশ্য অসমৰ সামাজিক জীৱনৰ কথা, অৰ্থনৈতিক জীৱনৰ কথা চিত্ৰেৰে দেখুৱাই ৰাইজৰ চকুত পেলোৱা। কলিকতা আৰ্ট স্কুলৰ ছাত্ৰ, ডিবৰুৰ মুক্তা বৰদলৈ আহিল তেজপুৰলৈ। চিত্ৰ অংকনৰ আয়োজন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ঘৰতেই।

অসমীয়া সমাজৰ ঘাই সমস্যা হৈছে কানি। কানিৰ গৰাহত পৰি অসমীয়া জীৱনৰ বাট হেৰুৱাইছে, কানিয়ে জীৱনৰ সকলো প্ৰেৰণা নাইকিয়া কৰিছে। অসমীয় সাহিত্যৰ ওজা ৺হেমচন্দ্ৰ বৰুৱাই কানীয়া কীৰ্তন লিখি অসমীয়াক সজাগ কৰিবলৈ যত্ন কৰিছিল। পনৰশ মোণ কানি অসমীয়াই বছেৰেকত খাই আছে। ১৯১৯ চনত ছাত্ৰসকলে কানি প্ৰচলন বন্ধ কৰাত গুৰুত্ব নিদিয়াকৈ কেনেকৈ থাকে?

শিক্ষাত সাহিত্যত ভাৰতত অসমীয়াৰ ঠাই ক'ত? অসমত আন প্ৰদেশৰ তুলনাত শিক্ষাৰ প্ৰসাৰ কিমান; আন সাহিত্যৰ তুলনাত অসমীয়া বছৰি কিমান কিতাপ প্ৰকাশিত হয়, অসমত গাঁৱলীয়া ঘৰুৱা শিল্পৰ অৱস্থা কি? সকলো চিত্ৰৰ জৰিয়তে দেখুৱাৰ ব্যৱস্থা হ'ল। এইবিলাক তথ্য চকুত লগাকৈ চিত্ৰেৰে কেনেকৈ প্ৰকাশ কৰিব পাৰি?

তেজপুৰৰ ছাত্ৰসকলৰ মাজত চিত্ৰ-শিল্পলৈ মন দিয়া সকলো ছাত্ৰকে গোটাই আনিলে জ্যোতিপ্ৰসাদে। প্ৰতাপ বৰুৱা, জগৎচন্দ্ৰ বড়ো (তেওঁলোক স্বৰ্গগত) প্ৰভৃতি ছাত্ৰ-শিল্পীয়ে সকলো সুকলমে কৰিলে।

১৯২০ চন। গৰমৰ বাবে হাইস্কুল বন্ধ। জ্যোতিপ্ৰসাদে সংকল্প কৰিলে অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ দৰে দৰং ছাত্ৰ সন্মিলন সংগঠনৰ কথা। কিন্তু নানান অসুবিধা বিশেষকৈ ছাত্ৰ প্ৰতিনিধিসকলক ৰখা মেলাৰ ব্যৱস্থা কি কৰিব পাৰি? ৰাজনীতিৰ গোন্ধ থকা দেখি স্কুল কৰ্তৃপক্ষই কোনো এটা ঘৰ দিবলৈ গাত নলয়। এই কল্পনা কাৰ্যত পৰিণত কৰিব নোৱাৰিলেও স্কুলীয়া ছাত্ৰ হিচাপে তেওঁৰ সাহ আৰু উদ্যমৰ কথাই মোৰ মনলৈ আহে।

১৯২০ চনৰ ডিচেম্বৰ মাহ। তেজপুৰত আসাম এছ'চিয়েশ্যনৰ বছেৰেকীয়া সন্মিলন বহিল। এই সন্মিলনৰ লগত এখন ৰাজনৈতিক চিত্ৰ প্ৰদৰ্শনী কৰিবলগীয়া হ'ল। ৰমেশচন্দ্ৰ দত্ত, দাদাভাই নৌৰোজী, ডিগ্‌বী (Digby) প্ৰভৃতি লেখকে ইংৰাজ ৰাজত্বত ভাৰতীয় অৰ্থনীতিৰ ক্ৰমাৎ অধোন্নতিৰ কথা সমালোচনা কৰি গৈছে। অসমৰ ৰাজনীতিৰ কথা, শিক্ষানুষ্ঠান গঢ়ি তোলাত চৰকাৰৰ আওহেলা, ৰাজহৰ বোজা— এইবিলাক ৰাইজৰ চকুত লগাকৈ দেখুৱাটো স্থিৰ হ'ল। আগৰ দৰে শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদে ছাত্ৰ শিল্পীসকলক লৈ কামত লাগিল।

১৯২১ চনৰ জানুৱাৰী মাহ। গোটেই ভাৰতত উখল-মাখল। মহাত্মা গান্ধী প্ৰমুখ্যে ভাৰতীয় নেতাসকলে ছাত্ৰসকলক স্কুল কলেজ এৰি আহিবলৈ আহ্বান জনালে। মহাত্মা গান্ধীৰ এই আহ্বান শিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদে নুশুনাকৈ থাকে কেনেকৈ?

জানুৱাৰী মাহৰ ২৮ তাৰিখ (১৯২১)। জ্যোতিপ্ৰসাদ প্ৰমুখ্যে কিছুমান ছাত্ৰই বাণ থিয়েটাৰ হলত স্কুলীয়া ছাত্ৰৰ দিহা কৰিলে। লেখকক ধৰিলেহি— "আপুনি যাব লাগিব।" "যাওঁ কেনেকৈ ঘৰ এৰি? শ্মশানৰ পৰা উভতি পাইছোঁহি।" "নাই আপুনি যাবই লাগিব।" এই আহ্বানতো উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰি।

গোলাপ ফুলৰ পাহিৰে কোমল দলিছা পতা বাটেদি খোজ কাঢ়ি যোৱাৰ কথা অসহযোগ আন্দোলনত নাই। ইয়াত আছে অভিভাৱকৰ গঞ্জনা, চৰকাৰৰ কঠোৰ নিৰ্যাতন— এয়েই অসহযোগীৰ পুৰস্কাৰ, তথাপিও ওলাল জ্যোতিপ্ৰসাদ, সকলো ছাত্ৰক লৈ।

তেজপুৰৰ গমিৰী কেন্দ্ৰ বহিল কংগ্ৰেছ সভ্য আৰু তিলক স্বৰাজ ফাণ্ডলৈ ধন সংগ্ৰহ কৰাত। বোকাই-পানীয়ে খোজ কাঢ়ি, গাঁৱে গাঁৱে ঘৰে ঘৰে পিঠিত যঁতৰ লৈ সুতা কটা শিকোৱাই কাম। ক্লান্তি নাই, অৱসাদ নাই। কেৱল দৃঢ় প্ৰতিজ্ঞ, এবছৰৰ ভিতৰত স্বৰাজ আনিব লাগিব।

অসহযোগৰ ধুমুহা মূৰৰ ওপৰেদি গ'ল। ১৯২২ চন। এপ্ৰিল মাহ— তেজপুৰৰ কংগ্ৰেছ অফিচৰ পৰা সেৱকসকলক উলিয়াই দিয়া হ'ল। এতিয়া সেৱকসকল ক'ত থাকে? "কিয়, আমাৰ সেই ভাৰা ঘৰটো আছেই নহয়।" "দেউতাৰাই দিবনে? ১৭ (২) ধাৰাৰ টাঙোন পুলিচে জোকাৰিব।"

"আপুনি নাভাবিব।"

তথাপিও দেউতাকক সোধা হ'ল। দেউতাকে কি কৰে, সন্মতি দিলে। দুদিন পাছত পুলিচ আহিল ১৭ (২) ধাৰাৰ বাৰেণ্ট লৈ। পৰমানন্দ আগৰৱালাৰ ওপৰত গ্ৰেপ্তাৰৰ পৰৱানা।

আনফালে তেজপুৰ জেইলত বন্দী হৈ থকা কৰ্মীসকলৰ আনন্দ "আহক একেলগে থাকিম।"

পাছে আমি আলোচনা কৰি স্থিৰ কৰিলো গৱৰ্ণমেণ্টৰ এই বেআইনী আইন প্ৰয়োগত বাধা দিম। পৰীক্ষামূলক মোকৰ্দমা কৰিম, হাইকোৰ্টলৈকে মোকৰ্দমা নি আমি অসম গৱৰ্ণমেণ্টৰ নঙঠা বেআইনী ৰূপ উদঙাই দেখুৱাম।

গয়া কংগ্ৰেছত ১৯২২ চন পাৰ হৈ গ'ল। জ্যোতিপ্ৰসাদ কলিকতালৈ গ'ল— সুভাষচন্দ্ৰ বসুৰ অধ্যক্ষতাত জাতীয় বিদ্যাপীঠত পঢ়িবলৈ। দুবছৰ মান পঢ়ি পুনৰ গুৱাহাটীলৈ আহিলে নিউ প্ৰেছৰ তত্ত্বাৱধান ল'বলৈ। আকৌ দুয়ো লগ হ'লো। জ্যোতি ব্যস্ত শোণিতকুঁৱৰীৰ পদুম কলি নৃত্যক ৰূপায়িত কৰাত। দৰ্শকো মই; সমালোচকো মই। "চাওঁ দাদা, এতিয়া আপুনি কৰক। মই চাই মোৰ খুঁত উলিয়াওঁ।"

"কি হে, মই কেনেকৈ তোমাক অনুকৰণ কৰিম?"

* * *

১৯২৫ চন। কোকনদ কংগ্ৰেছৰ পৰা উভতিছো। কলিকতাৰ ডাণ্ডাজ হোষ্টেলত কবি যতীন দুৱৰাৰ খোটালীত সোমালো। দুজনমান কলিকতীয়া ছাত্ৰ বন্ধুৱে সমালোচনাৰ সুৰত ক'লে— "কি! জ্যোতিয়ে গানত গাঁৱলীয়া সুৰ আনি এইখন কি কৰিছে?"

"হেৰা মই সংগীত নাজানো, কিন্তু সুৰৰ মাধুৰ্য নুবুজাও নহওঁ, সেই বাবে 'গছে গছে পাতি দিলে ফুলৰে শৰাই' এই গীতৰ সুৰৰ মাধুৰ্য অসমীয়া কাকতত দিছো। আমি ক'ত? অসমৰ গাঁৱত। অসমীয়া ভাষা ক'ত? অসমীয়া গাঁৱলীয়া মাতত। গাঁৱলীয়া সুৰক অৱজ্ঞা কৰি অসমীয়া সংগীত তিষ্ঠিবলৈ টান হ'ব।" এয়েই মোৰ উত্তৰ হ'ল।

নিউ প্ৰেছৰ পৰাই ১৯২৬ চনত জ্যোতিপ্ৰসাদ বিলাতলৈ গ'ল।

* * *

১৯৩০ চন। স্বাধীনতাৰ আন্দোলন চলি আছে, গান্ধী-আৰৱিন্ চুক্তি (১৯৩১ চনৰ মাৰ্চ

মাহ) হোৱাৰ কিছুদিন আগতে জ্যোতি বিলাতৰ পৰা উভতি আহি পালে। তেওঁ ছয়দুৱাৰ অঞ্চললৈ গৈ সংগঠনৰ কামত লাগিল।

এপ্ৰিল মাহ। বিশ্বনাথত ন-দুৱাৰ ৰায়ত সন্মিলন বহিছে। ছয়দুৱাৰৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰাতি ৰাতি খোজ কঢ়াই আনিলে এদল সেৱকক। বাটে বাটে গীত ৰচনা কৰি সেৱকসকলক শিকাই লৈ আহিল।

"আই, আই
লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা
মৰিবলৈ ভয় নাই।"

* * *

মুক্তি বলিশালত আহুতি দিয়া ভগৎ সিং, ৰাজগুৰুৰ আত্মাই শিল্পী-মনলৈ প্ৰেৰণা ননাকৈ কেনেকৈ থাকে?

কৰাচীত কংগ্ৰেছ অধিবেশন বহিল। ভাৰতৰ তৰুণ নেতা জৱাহৰলালে ভাৰতৰ তৰুণ শক্তিক আহ্বান জনালে।

এই আহ্বানৰ প্ৰত্যুত্তৰত সেৱক বাহিনীক লৈ মাৰ্চ কৰোতে ৰচনা কৰিলে ঃ

'বিশ্ব-বিজয়ী নৱ-জোৱান
বিশ্ব বিজয়ী নৱ-জোৱান
শক্তি শালিনী ভাৰতৰ
ওলাই আহা ওলাই আহা,
সন্তান তুমি বিপ্লৱৰ।'

১৯৩১ চনৰ অক্টোবৰ মাহ। আসাম প্ৰাদেশিক কংগ্ৰেছ কমিটী সেৱাদল গঠন কৰিবলৈ দিহা কৰিলে, নগাঁৱত শিক্ষা শিবিৰ পতা হ'ল— কৰ্ণাটৰ পৰা ডাক্তৰ হাৰ্দীকাৰে পঠালে হাৰ্টিং গাডীক। জোতিপ্ৰসাদো গ'ল এই শিবিৰত শিক্ষা ল'বলৈ।

* * *

১৯৩২ চন জানুৱাৰী মাহ। গান্ধী-জৱাহৰলাল গ্ৰেপ্তাৰ হ'ল। অসমে এই পৰিস্থিতিত কি দৰে আন্দোলন [illegible] স্থিৰ হ'ল— ২৬ জানুৱাৰী তাৰিখে সমদল বান্ধি জাতীয় পতাকা উত্তোলন আৰু অভিবাদন কৰি এই আন্দোলন আৰম্ভ কৰা। বিলাতত মেজমেলত মহাত্মা গান্ধীয়ে বৃটিশ [illegible] ভাৰতৰ স্বাধীনতাৰ দাবী দাঙি ধৰি ব্যৰ্থ হোৱাৰ পাছত এই আন্দোলন আৰম্ভ [illegible]। গৱৰ্ণমেণ্টে দানৱীয় মূৰ্তি লৈ এই আন্দোলন দমন কৰিবলৈ নিশ্চয় যত্ন কৰিব, স্বাধীন [illegible] পতাকা উত্তোলন কৰিব, অভিবাদন কৰি স্বাধীনতাৰ সংকল্প গ্ৰহণ কৰিব— গৱৰ্ণমেণ্টে এইবিলাক চাই থাকিবনে? সেৱক সংগ্ৰহ কৰা কামত লাগিল জ্যোতিপ্ৰসাদ। কিন্তু শৰীৰ অসুস্থ, চতি[illegible]ত গেৰেকী গাঁৱৰ বাটত তেওঁ শুই পৰিল। শ্ৰীবাপাৰাম গগৈৰ লগত তেওঁক কোনোমতে নি [illegible]দেবেন্দ্ৰনাথ ফুকনৰ কেম্পত শুৱাই ৰখা হ'ল। দুদিন জিৰণি লৈ থাকোঁ ওলাল— [illegible]ত অবসাদ আহিলেও অন্তৰত অবসাদ নাই, কিন্তু বিহালী পাৰ হৈ বুঁৰৈ নৈৰ বালিত তেওঁ শুই পৰিল— বোকোচাত লৈ নৈ পাৰ হ'বলগীয়া হ'ল।

এইদৰে সেৱকসকলক গোটোৱা হ'ল— তেজপুৰৰ নিকামূল সত্ৰৰ কেম্পত। ২৬ জানুৱাৰীলৈ দুদিন বাকী। জ্যোতিপ্ৰসাদে ব্যস্ত হ'ল সেৱকসকলক জাতীয় সংগীত শিকোৱাত। জ্যোতিপ্ৰসাদে

বিচাৰে সেৱকসকলৰ খোজত মিল, গীতত শুদ্ধ উচ্চাৰণ। শিল্পীয়ে সমদলৰ শোভাত খুঁত কেনেকৈ সহ্য কৰে?

২৬ জানুৱাৰী ৰাতিপুৱা। সকলো সেৱকে নিকামুল সত্ৰত শপত খাই আহিছে। দলপতিৰ নিৰ্দেশ মতে পুলিচৰ লাঠী চালনাত বহি পৰিব, কোনেও ছত্ৰভংগ নিদিব। তেজপুৰ থানাৰ সমুখ। পুলিচৰ হুইচেল বাজিল। লাঠীধাৰী পুলিচৰ দল সাজু হৈ সেৱক দলৰ কাষ পালে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাষত থকা এজন সমদলৰ শাৰী এৰিবলৈ দিহা কৰিলে, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মুখত একো কথা নাই, খপ কৰে সেৱকজনৰ চুলিত ধৰি শাৰীত থিয় কৰাই ৰাখিলে।

পুলিচে হুইচেল বজালে হয় কিন্তু লাঠীচালনা নকৰিলে। সমদল আগবাঢ়ি গ'ল।

পতাকা উত্তোলনৰ সকলো কথা সুকলমে পালন কৰি সেৱকদল নিকামুল সত্ৰৰ কেম্পলৈ উভতিল। সেৱকজনৰ কাপুৰুষালিৰ বিচাৰ কৰিবলৈ দিলে জ্যোতিপ্ৰসাদে। সেৱকজনক বিদায় দিয়া হ'ল।

* * * *

ফেব্ৰুৱাৰী মাহ, ১৯৩২ চন। সেৱকদল সংগঠনৰ কামত জ্যোতিপ্ৰসাদ মনপুতি লাগিছে। বহুত দিন ঘৰলৈ যোৱা নাই, বাহিৰে বাহিৰে আছে। মাকৰ মন পুতেকলৈ চিন্তিত। "কেনে আছেহে— বহুত দিন দেখা নাই, এদিন আহিবলৈ ক'বা।"

শনিবাৰ নিশা। বাণ থিয়েটাৰ হলত অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা হৈছে। নিকামুল কেম্প এৰি জ্যোতি ৰাতি বাণ থিয়েটাৰলৈ আহিল। ৰাতি গৈ ঘৰত শুলে। দেওবাৰ ১৯ ফেব্ৰুৱাৰী— পুৱতি নিশা নিকামুল সেৱাদলৰ শিবিৰ পুলিচে বেৰি ধৰিলে আৰু সকলোকে (প্ৰায় ৫০ জনক) একেলগে গ্ৰেপ্তাৰ কৰিলে। সেইদিনা জ্যোতিপ্ৰসাদ বাহিৰত থকাটো ভগৱানৰ বিধান আছিল। কাৰণ ইয়াৰ পাছত তেওঁ বিজয়চন্দ্ৰ ভাগৱতীৰ লগ হৈ গাঁৱে গাঁৱে ফুৰি সেৱাদল গঠন কৰি দুমাহ পাছত গ্ৰেপ্তাৰ হ'ল। বিচাৰত পোন্ধৰ মাহ কাৰাদণ্ড আৰু ৫০০ টকা জৰিমনা— অনাদায়ে আৰু ছমাহ জেইল। তেজপুৰৰ জেইলৰ পৰা বদলি কৰি শিলচৰ জেইলত ৰখা হ'ল।

১৯৩৩ চন, জুন মাহ। তেওঁ মুকলি হৈ আহিল। সেই সময়ত ভাৰতৰ ৰাজনীতিত অৱসাদ। মহাত্মাই এৰোডা জেইলৰ পৰা মুকলি হোৱাত হৰিজন কাকত চলোৱাত লাগিছে। পুনাত নিখিল ভাৰত কংগ্ৰেছ কমিটী বহিল। মহাত্মাই সত্যাগ্ৰহ আন্দোলন চলি থাকোতে হৰিজন আন্দোলনত বেছি গুৰুত্ব দিছে। এনে এটা ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিত অসমত গণ আন্দোলন চলোৱা টান হ'ল। ব্যক্তিগতভাৱে কিছুমানে সত্যাগ্ৰহ কৰি আছে— গুৱাহাটীৰ কছাৰী ঘৰত পতাকা উত্তোলন কৰি জেইললৈ যোৱা, পিকেটিং কৰি জেইললৈ যোৱা। ত্যাগবীৰ হেম বৰুৱাই কানি প্ৰচলনত চৰকাৰক সমালোচনা কৰি চিঠি লিখা বাবে এবছৰৰ বাবে কাৰাদণ্ড বৰণ কৰিলে। ছাইৰ তলত অঙঠাৰ জুই থকাৰ দৰে গৱৰ্ণমেণ্টলৈ প্ৰতিৰোধৰ জুই ৰক্ষা কৰি থকা গৈছে— এনে এটা অৱস্থাত জ্যোতিপ্ৰসাদে জয়মতী ফিল্ম তোলাৰ পৰিকল্পনা হাতত ল'লে।

বহুতো শিল্পী গোটালে— ভোলাগুৰি বাগানত হলিউডৰ দৰে শিল্পীসকলক লৈ নগৰ এখন পতা হ'ল। তাতো নানান সমস্যা। বিশেষকৈ গদাধৰৰ ভূমিকা বিলোৱা লৈ। সমস্যা লাহে লাহে ডাঙৰ হ'ল। গোলাঘাটৰ তেওঁৰ সম্পৰ্কীয় এজন লোকক লৈ ডাক্তৰ ভুবনেশ্বৰ বৰুৱাক লৈ যাবলগীয়া হ'ল। কেইবাবাৰো সেইসময়ত ভোলাগুৰিলৈ যাবলগীয়া হৈছিল। পুনৰ এটা ৰাজনৈতিক প্ৰয়োজনত ভোলাগুৰিলৈ গৈ তেওঁ তাতেই থাকিবলগীয়া হ'ল। সেই প্ৰয়োজনত তেওঁৰ নিজৰ কৰ্তব্য কৰিলে।

১৯৩৬ চন। কংগ্ৰেছ নতুন শাসন সংস্কাৰ মতে হ'বলগীয়া নিৰ্বাচনত যোগ দিয়াৰ সিদ্ধান্ত কৰিলে। তেজপুৰৰ কংগ্ৰেছ কৰ্মীসকলে পূৰ্বসমষ্টিত (ন-দুৱাৰ আৰু ছয় দুৱাৰ) নিৰ্বাচনত প্ৰাৰ্থী হিচাপে মনোনয়ন কৰিলে। আসাম প্ৰাদেশিক কংগ্ৰেছৰ নিৰ্বাচন ব'ৰ্ডেও সেই মনোনয়ন গ্ৰহণ কৰিলে। কিন্তু তেওঁ ডিবৰুত শয্যাগত। সমষ্টিলৈ আহি নিৰ্বাচনী অভিযান সংগঠন কৰিব পৰা নাই। শেহত শাৰীৰিক অসুস্থতাৰ বাবে অসমৰ্থতা জনাই তেওঁ মনোনয়ন পত্ৰ তুলি ল'লে।

১৯৩৮ চনৰ মাৰ্চ মাহ। তেজপুৰ জিলা কংগ্ৰেছ লোকেল ব'ৰ্ডৰ নিৰ্বাচনত প্ৰতিদ্বন্দ্বিতা কৰিবলৈ সিদ্ধান্ত ল'লে। প্ৰাৰ্থী বছা হ'ল। বিহালী হেলেম সমষ্টিৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদক প্ৰতিদ্বন্দ্বিতাৰ বাবে স্থিৰ কৰা হ'ল। কিন্তু সেই সময়ত কিবা কথাত ডিবৰুলৈ যাবলগীয়া হৈছিল। তেওঁৰ অনুপস্থিতিতো কৰ্মীসকলে নিৰ্বাচনী অভিযান চলাই আছে। লেখকে নিজেই আছেগৈ। কিন্তু ৰাইজে তেওঁক এবাৰ চাব বিচাৰে। নিৰ্বাচনলৈ আৰু ৪ দিনহে বাকী আছে। তেওঁ আহি উপস্থিত হ'ল। বিজুলী সঞ্চাৰে সকলো ঠাইলৈ গৈ দেখা দিলে।

নিৰ্বাচনত সাধাৰণ সমষ্টিৰ প্ৰত্যেকখন আসনেই কংগ্ৰেছ দখল কৰিলে। এতিয়া কংগ্ৰেছ দলৰ নেতা নিৰ্বাচন কৰিবলগীয়া হ'ল। ডেকা কিছুমানে তেওঁক নেতা হিচাপে বিচাৰিলে। কিন্তু তেওঁ সম্মতি নিদিলে।

১৯৪০-৪১ চন। দ্বিতীয় মহাৰণ চলি আছে। ভাৰতৰ ৰাজনীতিত মহাত্মা গান্ধীয়ে অতি সাৱধানতাৰে সৈতে ব্যক্তিগত সত্যাগ্ৰহ কৰিবলৈ দিছে। ধন-জন দি সেই যুদ্ধত ব্ৰিটিছক সহায় কৰিব নালাগে বুলি ধ্বনিৰে সকলো কৰ্মীয়ে কাৰাবৰণ কৰি আছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মনতো এই সত্যাগ্ৰহত যোগ দিয়াৰ ভাব। কিন্তু 'জয়মতী' ফিল্মৰ বহুতো আৰ্থিক লেঠাৰে তেতিয়াও অন্ত পৰা নাই। তেওঁ যোগ দিব নোৱাৰিলেও কৰ্মীসকলৰ লগত যোগাযোগ ৰাখি আছে।

লাহে লাহে ১৯৪২ চন পালেহি। যুদ্ধৰ পৰিস্থিতি সন্তোষজনক হ'ল। তথাপিও বৃটিছ গৱৰ্ণমেণ্টে ভাৰতৰ দাবী মানিবলৈ মান্তি নহয়। অথচ ভাৰতৰ সহায়ো ল'বলগীয়া হৈছে। এনে এটা পৰিস্থিতিত মহাত্মাই বৃটিছক ভাৰত এৰি যাব লাগে বুলি প্ৰস্তাৱ কৰিলে। মহাত্মাৰ প্ৰস্তাৱ কংগ্ৰেছে আলোচনা কৰি আছে আৰু আনফালে যুদ্ধৰ পৰিস্থিতিত দেশত শান্তি ৰক্ষা কৰিবলৈ শান্তিসেনা শিবিৰ পাতি শান্তিসেনাক শিক্ষা দিয়াৰ ব্যৱস্থা হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদে এইবিলাকতো অংশ ল'লে।

১৯৪২ চনৰ ৯আগষ্ট— হঠাতে ৰেডিঅ'ৰ বাতৰি ওলাল— গান্ধীজী প্ৰমুখ্যে ভাৰতৰ সকলো নেতা বোম্বেত গ্ৰেপ্তাৰ হ'ল। ভাৰত ত্যাগৰ এই আন্দোলন এতিয়া কেনেকৈ চলাব পাৰি? কি কাৰ্য তালিকা গ্ৰহণ কৰি এই আন্দোলন চলাব লাগে মহাত্মাই সেই সম্পৰ্কে একো নিৰ্দেশ দিব নোৱাৰিলে। মহাত্মাই কেৱল মাত্ৰ এটা শেষবাণী দি গ'ল— 'কাম কৰা, নহ'লে মৃত্যু বৰণ কৰা'— এতিয়া কাৰ্যপদ্ধতি লৈ সমস্যা হ'ল। ইমান দিনলৈ ভাৰতৰ জাতীয় কংগ্ৰেছে যি আন্দোলন চলাই আহিছে তাক মুকলি বিদ্ৰোহ বুলিব পাৰি, তাত কোনো গোপন কথা নাছিল। গ্ৰেপ্তাৰৰ ৱাৰেণ্ট ওলোৱা বুলি বাতৰি পালেই হ'ল— পুলিচে বিচাৰি ফুৰাৰ সকাম নাই। সত্যাগ্ৰহীয়ে নিজেই গৈ নিৰ্দিষ্ট ঠাইত হাজিৰ হ'ব। আইন ভংগ কৰিবলৈ গৈছে— কৰ্তৃপক্ষক জনাই গৈছে। কিন্তু এতিয়া '৪২-ৰ আন্দোলনত নতুন ধাৰা সোমাল। ১৯৪২ চনৰ আগতেই থানা আৰু কছাৰী ঘৰত জাতীয় পতাকা উত্তোলন কৰাটো কাৰ্যক্ৰমত লোৱা হৈছিল। সেই সময়ত ব্যক্তিগতভাৱে এজন দুজন গৈছে হয়, তেওঁলোকে পতাকা উত্তোলন কৰিব

পাৰিছে নাইবা আগতেই গ্ৰেপ্তাৰ হৈছে। এইবেলি জনতা লগলাগি গৈ থানা নাইবা কছাৰী ঘৰত পুলিচৰ বাধা অতিক্ৰম কৰিও পতাকা উত্তোলন কৰাৰ কথা আছিল। লাঠী আৰু বন্দুকধাৰী চিপাহীয়ে দিয়া বাধা কেনেকৈ অতিক্ৰম কৰি পতাকা উত্তোলন কৰিব পাৰি— এয়া হ'ল প্ৰশ্ন। মহাত্মা গান্ধীৰ, 'কাম কৰা, নহ'লে মৃত্যু বৰণ কৰা' বোলা শেষ নিৰ্দেশমতে মৃত্যুবাহিনী গঠিত হ'ল। মৃত্যুক পণ কৰি হ'লেও এই কামত আগবাঢ়িবলৈ তেওঁলোক প্ৰস্তুত হ'ল।

জ্যোতিপ্ৰসাদে পৰামৰ্শ দিলে মৃত্যুবাহিনীয়ে বন্দুকধাৰী চিপাহীৰ সন্মুখীন হওঁতে চিপাহীৰ হাতত থকা ৰাইফলত মালা পিন্ধাই বুকুপাতি দিব। কবি-মনৰ কল্পনা বুলি ক'লেও ইয়াতো মহাত্মা গান্ধীয়ে বিচৰা বাস্তৱ সাহৰ নিদৰ্শন নথকা নহয়। যি হওক শেষত স্থিৰ হ'ল— চিপাহীৰ হাতৰ পৰা বন্দুক আৰু লাঠী লৈ নিৰস্ত্ৰ কৰাটো অহিংসাৰ লগত সামঞ্জস্যহীন কথা নহয় আৰু এই বাবেই ঢেকিয়াজুলিত (১৯৪২ চন) ২০ ছেপ্টেম্বৰ তাৰিখে চিপাহীৰ হাতৰ পৰা ৰাইফল কাঢ়ি লৈ এজন এজনকৈ মৃত্যুক বৰণ কৰিছিল। গহপুৰ থানাৰ সমুখতো কনকলতা আৰু মুকুন্দ কাকতিয়ে হাঁহিমুখে মৃত্যু বৰণ কৰিছিল।

ইয়াৰ পাছৰ পৰা তেজপুৰৰ আন্দোলনে এটা নতুন ৰূপ ল'লে। কংগ্ৰেছৰ কৰ্মীসকলে আত্মগোপন কৰি গৱৰ্ণমেণ্টৰ যুদ্ধ প্ৰচেষ্টাত সক্ৰিয় বাধা দিযাত লাগিল। ঢেকিয়াজুলি আৰু গহপুৰত হোৱা ঘটনাৰ কেইদিনমান আগতেই তেওঁ গুৱাহাটী হৈ অসমৰ আন আন ঠাইৰ কৰ্মীসকল লগ ধৰিবলৈ গৈছিল আৰু ভাৰতবৰ্ষৰ সকলো ঠাইতে কংগ্ৰেছ কৰ্মীসকলে আত্মগোপন কৰি যিদৰে কাম কৰিবলৈ দিহা কৰিছিল, জ্যোতিপ্ৰসাদেও তেনেকৈ কাম কৰিবলৈ ধৰিলে। কলিকতাই তেওঁৰ মুখ্য কেন্দ্ৰ হৈছিল। ১৯৪২ চনৰ বিপ্লৱত তেওঁ এটি লেখত ল'বলগীয়া অংশ লৈছিল। সেই সময়ত কংগ্ৰেছ কৰ্মীসকলৰ আত্মগোপন কৰাৰ ভূমিকা লোৱা সম্পৰ্কে কিছুমানে সমালোচনা নকৰা নহয়, কিন্তু ১৯৪২ চনৰ আগৰে পৰা কমিউনিষ্টসকলে কি ৰাজনৈতিক কৌশলেৰে ভাৰতৰ জাতীয় আন্দোলন তেওঁলোকৰ হাতলৈ নিবলৈ যত্ন কৰিছিল তালৈকেহে মনত পেলাব লাগিব। কিন্তু আজি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মৃত্যুবাৰ্ষিকীত সেই সময়ৰ ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতি আৰু কমিউনিষ্টসকলৰ কৌশলৰ কথা আলোচনা কৰিবলৈ ঠাই নাই। মহাত্মা গান্ধীয়ে ভাৰতৰ সকলো কংগ্ৰেছ কৰ্মীৰ হৈ এই সমালোচনাৰ প্ৰত্যুত্তৰ দিছিল ভাইচৰয়লৈ লিখা চিঠিখনত— "আপোনালোকৰ সিংহসদৃশ হিংসাই ভাৰতক হিংসাৰ বাট লোৱালে।" ইয়াৰ পাছত কংগ্ৰেছৰ কৰ্মীসকলে নিজৰ ভুল বুজি পালে— অহিংসাৰ ভেটিতহে এই আন্দোলন চলাব লাগিব, জ্যোতিপ্ৰসাদ কলিকতাৰ পৰা তেজপুৰলৈ আহিল— কিন্তু ছিনিয়ৰ মেজিষ্ট্ৰেট সুশীলকুমাৰ দাসে বিচাৰত তেওঁক মুক্তি দিলে।

১৯৪৫ চন। আমি জেইলৰ পৰা মুক্ত হৈ আহিলো। সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদে সাপ্তাহিক অসমীয়া কাকতৰ সম্পাদকৰ বাব এৰি বহি আছে। তেওঁৰ শৰীৰ অসুস্থ আছিল। অসুস্থ থাকিলেও দেশত বিশ্ববিদ্যালয়ৰ বাবে যিবিলাক সভা-সমিতি হৈ আছিল সেইবিলাকতো তেওঁ যোগ দিছিল। বিশেষকৈ এই বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ঘৰবিলাক কি স্থাপত্যত গঢ় দিব পাৰি সেই সম্পৰ্কে তেওঁ কিছুমান চিত্ৰৰ আঁচনি কৰিলে আৰু তেওঁক লগত লৈ ৺লোকপ্ৰিয় বৰদলৈৰ ওচৰলৈ যাবলগীয়া হৈছিল। ভাৰতৰ শাসনতন্ত্ৰ কি আৰ্হিৰে ৰচনা হ'ব লাগে সেই সম্পৰ্কেও তেওঁ চিন্তা কৰিছিল। গান্ধীজীৰ আদৰ্শই তেওঁৰ চিন্তাধাৰাৰ ভেটি আছিল।

আজিৰ মৃত্যুবাৰ্ষিকীত তেওঁৰ জীৱনৰ বহুতো কথাই মনলৈ আহে। □

[সূত্ৰ— জ্যোতি প্ৰতিভা, ১১/১০/৬৪ সংখ্যাত অসম বাতৰিত প্ৰকাশিত বুলি উল্লেখ আছে।]

বিপ্লৱী জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু বিয়াল্লিশৰ আন্দোলন

উমেশ বৰুৱা

[সশস্ত্ৰ চিপাহীৰ লগত কেনেকৈ অহিংসভাৱে যুদ্ধ কৰিব পাৰি এই বিষয়ে আলোচনা হওঁতে জ্যোতিপ্ৰসাদে বিয়াল্লিশৰ আন্দোলনৰ কৰ্ম পৰিষদৰ আগত কৈছিল ঃ

"মৃত্যু বাহিনীৰ মহিলা স্বেচ্ছাসেৱকসকলে হাঁহি মুখেৰে আগবাঢ়ি গৈ সশস্ত্ৰ চিপাহীসকলৰ ৰাইফলবোৰত একোধাৰি ফুলৰ মালা দিব আৰু মৃত্যু বাহিনীৰ পুৰুষ স্বেচ্ছাসেৱকসকলে মৃত্যুবৰণ কৰি বুকু পতি থিয় হ'ব লাগিব।" কিন্তু তেওঁৰ এই প্ৰস্তাৱত সকলোৱে সন্মতি নিদিয়াত এই প্ৰসংগতে তেওঁ কৈছিল ঃ "অস্ত্ৰধাৰী সৈন্যৰপৰা অস্ত্ৰ কাঢ়ি লৈ সেই অস্ত্ৰ তেওঁৰ (অস্ত্ৰধাৰী সৈন্যৰ) বিপক্ষে ব্যৱহাৰ নকৰাটোও অহিংসাৰ লগত সামঞ্জস্যহীন নহয়।" এনে এটা মানসিক প্ৰস্তুতিৰ সৈতে জ্যোতিপ্ৰসাদে 'বিয়াল্লিশ'ৰ বিপ্লৱত যোগ দিছিল। এই প্ৰসংগৰ কথাখিনি পুষ্পলতা দাসৰ মুখৰ পৰা শুনা। — **লেখক**]

১৯৪১ চনটো সত্যাগ্ৰহতেই গ'ল। বছৰৰ শেষত ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতিৰ সলনি হ'ল। জাপানে আমেৰিকা আক্ৰমণ কৰাৰ লগে লগে অসমৰ ওচৰ চুবুৰীয়া প্ৰদেশ ব্ৰহ্মদেশ জাপানী সৈন্যই ছাটি ধৰিলে। তাৰ ফলত ভগনীয়াসকল আহি অসম পালেহি।

সেই বছৰৰে ডিচেম্বৰ মাহত শ্বিলঙত ছাদুল্লা মন্ত্ৰীসভাৰ পতন হ'ল। কিন্তু যুদ্ধ চলি থকা অৱস্থাতে কংগ্ৰেছে অসমক সংযুক্ত মন্ত্ৰীসভা গঠন কৰিবলৈ অনুমতি নিদিলে।

'ক্ৰিপছ' মিছনৰ ব্যৰ্থতাৰ পিছত পণ্ডিত জৱাহৰলাল নেহৰু অসমলৈ আহিল। তেওঁ তেজপুৰলৈ আহোতে ৰাইজ উবুৰি খাই পৰিল। শ্বিলঙৰ পৰা গণেশগুৰি ঘাটত নামিয়েই তেওঁ বৰ্তমানৰ নেহৰু পথাৰত সন্ধিয়া বাট চাই থকা বিৰাট জনতাক ৰাজনৈতিক পৰিস্থিতি বুজাই দি ৰাঙাপাৰাইদি উভতি গ'ল। কিয়নো তেতিয়াও এই পৰিস্থিতিত কি কৰা হ'ব তাৰ একো মীমাংসা হোৱা নাছিল। 'ক্ৰিপছ'ৰ লগত আলোচনা চলিব ধৰিলে— মানদেশৰ পৰা অহা ভগনীয়া সংখ্যা দিনক দিনে বাঢ়িলে— তেজপুৰ বৃটিছ ফৌজেৰে ভৰি পৰিল। শালনী, মিছামাৰীত কোঠ বান্ধিলে। উৰা জাহাজৰ ঘাটি নিৰ্মাণ হ'ব ধৰিলে।

বৃটিছ গৱৰ্ণমেণ্টৰ লগত একো মীমাংসা নোহোৱাত কংগ্ৰেছৰ ৱৰ্কিং কমিটীয়ে বৃটিছৰ ভাৰত ত্যাগৰ প্ৰস্তাৱ গ্ৰহণ কৰিলে। ১৯৪২ চনৰ আগষ্ট মাহৰ ৮ তাৰিখে বোম্বাইত নিখিল ভাৰত কংগ্ৰেছ কমিটী বহাত মহাত্মা গান্ধী প্ৰমুখ্যে কংগ্ৰেছৰ শীৰ্ষ নেতৃবৃন্দ এৰেষ্ট হ'ল। ইয়াৰ পিছত কংগ্ৰেছৰ কি কাৰ্যসূচী হ'ব?

১৯৪০ চনত যি কাৰণত স্বাধীনতা আন্দোলনে সত্যাগ্ৰহৰ ৰূপ লৈছিল— ১৯৪২ চনৰো মূল কাৰণ একে হ'লেও কৰ্ম পন্থা হিচাপে যিটো প্ৰস্তাৱ লোৱা হ'ল তাৰ নাম আছিল ভাৰত ত্যাগ (Quit India), অৰ্থাৎ ভাৰতৰ শাসক গোষ্ঠীক কংগ্ৰেছে খাটাং জনাই দিলে— তোমালোকে আমাৰ দেশ শাসন কৰি আমাক তলতীয়া কৰি ৰাখিবৰ আৰু অধিকাৰ নাই। আমি নিজকে স্বাধীন বুলি ঘোষণা কৰিলো। এতিয়াৰপৰা আৰু আমি তোমালোকক 'শাসক' বুলি স্বীকাৰ নকৰো।

এই প্ৰস্তাৱ কাৰ্যকৰী কৰিবলৈ গোটেই ভাৰতত যি আলোড়নৰ সৃষ্টি হ'ল— সি অভূতপূৰ্ব। প্ৰদেশে প্ৰদেশে সুকীয়াভাৱে য'ত যেনেকৈ সম্ভৱ শাসক গোষ্ঠীক অস্বীকাৰ কৰি নিজে নিজৰ কাম কৰি যাবৰ অধিকাৰৰ বাবে আঁচনি লোৱাৰ সিদ্ধান্ত হ'ল— যাতে শাসকবৰ্গই নিৰ্বিবাদে শাসন চলাই যোৱাত বাধাৰ সৃষ্টি কৰা হয়।

অসমৰ তেজপুৰতো বিজয় ভাগৱতী, কামাখ্যা ত্ৰিপাঠী, পুষ্পলতা দাস, অমিয়কুমাৰ দাস, মহাদেৱ শৰ্মা, মহীকান্ত দাস আদি কংগ্ৰেছ নেতাসকলে গোটেই জিলাখন পৰিদৰ্শন কৰি আহি এটা সুচিন্তিত কাৰ্যসূচীৰ কথা চিন্তা কৰিবলৈ ধৰিলে।

তেজপুৰতো আন্দোলন আৰম্ভ হ'ল। কংগ্ৰেছ 'বে-আইনী' ঘোষিত হোৱাত চৰকাৰে কংগ্ৰেছ কৰ্মীসকলক যাকে য'তে পালে আটক কৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। এনে অৱস্থাতে কংগ্ৰেছ কৰ্মীসকলে একোজনকৈ 'ডিক্‌টেটৰ' পাতি কৰ্ম পন্থা ঠিক কৰি ল'লে।

এইদৰে কেবাজনো চৰকাৰৰ জেলত আলহী হোৱাৰ পিছত ছেপ্তেম্বৰ মাহৰ প্ৰথম ছোৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদ আগৰৱালা তেজপুৰ কংগ্ৰেছৰ 'ডিক্‌টেটৰ' মনোনীত হৈ ঘোষণা কৰিলে যে ছেপ্তেম্বৰ মাহৰ ২০ তাৰিখে গহপুৰ, চতিয়া আৰু ঢেকীয়াজুলিৰ পুলিচ থানাত আৰু ২১ তাৰিখে তেজপুৰৰ সদৰ কাছাৰী ঘৰত জাতীয় পতাকা উত্তোলন কৰা হ'ব। এই ঘোষণাৰ পিছত তাৰবাবে যাৱতীয় ব্যৱস্থা কৰিবলৈ তেওঁ নিজেই সকলো ঠাইলৈ যাব লগা হ'ল, কিন্তু সংগোপনে। কাৰণ, প্ৰকাশ্যে কিবা কৰিলেই চৰকাৰৰ আলহী হ'ব লাগিব। তেওঁৰ এই কামত সহযোগী আছিল গহন গোসাঁই আৰু বিশ্বদেৱ শৰ্মা।

সেই সময়ত অমিয় দাস নবীয়া পাটীত। মহাদেৱ শৰ্মাও অলপতে জ্বৰৰ পৰা উঠিছে। প্ৰায় আন সকলোবোৰ নেতা তেতিয়া (১৬ আগষ্ট) জেলত। পুষ্পলতা দাস 'ডিক্‌টেটৰ' মনোনীত হ'ল আৰু অবিলম্বে এখন কৰ্মপৰিষদ আহ্বান কৰা হ'ল। এই কৰ্মপৰিষদত আত্মগোপন কৰি থকা নেতা জ্যোতিপ্ৰসাদ, বিশ্বদেৱ শৰ্মা উপস্থিত আছিল। এই পৰিষদত আলোচনাৰ বিষয় আছিল বিশেষকৈ অহিংস যুঁজৰ সংজ্ঞা আৰু কাৰ্যপদ্ধতি আৰু সশস্ত্ৰ চিপাহীৰ আগত মৃত্যু বাহিনী আৰু শান্তি বাহিনীৰ কি কৰ্তব্য হ'ব।

শান্তিসেনাসকলে এফালে ৰাজনৈতিক সংগ্ৰাম আনফালে শান্তিৰক্ষা কৰা কামত লাগিল। এই সংগ্ৰামৰ ভিতৰতে কংগ্ৰেছৰ সংগঠন শক্তিশালী হৈ উঠাত গৱৰ্ণমেণ্টৰ ফালৰ পৰা 'নেচনেল ওৱাৰ ফ্ৰণ্ট' বোলা অনুষ্ঠানটোৰ সৃষ্টি হ'ল আৰু সেই অনুষ্ঠানে গাঁৱৰ চুকে কোণে থকা বিভেদকাৰী, বিপক্ষ মানুহসকলক হাত কৰিলে। 'অসম সেৱক' কাকতখন তেজপুৰ কংগ্ৰেছ সংগঠনৰ মেৰুদণ্ড। ভাগৱতীৰ 'এৰেষ্ট'ৰ লগে লগে কাকতখনৰ মুদ্ৰণ বন্ধ হ'ল যদিও নানা বিচিত্ৰ উপায়ে চাৰিওফালৰ বাতৰি বাইজে পাব ধৰিলে। এই উপায়েৰেই নগাঁৱৰ বাৰপুজিয়াৰ তিলক ডেকাৰ কথাও ৰাইজৰ মাজত জানজাত হ'ল। বহুত সময়ত দেশৰ বাতৰি নেতৃস্থানীয় ৰাজনৈতিক বন্দীসকলক জেলৰ ভিতৰতে অভাৱনীয়ভাৱে জনাই দিয়াৰ কথাও আমি শুনিছো।*

---

* এনে এটা বিচিত্ৰ উপায়ৰ কথা পুষ্পলতা দাসৰ মুখৰ পৰা শুনিছিলো। জেলৰ ভিতৰত সূতা কাটিবৰ বাবে তেওঁলৈ বাহিৰৰ পৰা যোগান ধৰা কপাহৰ পাজিবোৰ হেনো সাধাৰণতে কাগজেৰে মেৰিয়াই দিয়া হৈছিল। পোনতে শ্ৰীমতী দাসে কাগজবোৰ পেলায়েই দিছিল। পিছে হঠাতে এদিন তেওঁৰ মনত সন্দেহ হ'ল আৰু কাগজবোৰ গোটাই আনি তন্ন তন্নকৈ চাই দেখে যে তাত দেশৰ বহুত বা-বাতৰি লিখা আছে। এনে অভিনৱ ধৰণৰ ভিন্ন ভিন্ন পন্থাৰ কথা আৰু আন বহুতৰ মুখতো শুনিবলৈ পোৱা যায়। — লেখক।

কৰ্ম পৰিষদৰ আঁচনি মতেই শ্ৰীমতীদাসে ঢেকীয়াজুলিলৈ আহি কেবাখনো ডাঙৰ সভা পাতিলে (এই সভাবোৰত জ্যোতিপ্ৰসাদো সংগোপনে আছিল)

১৮ ছেপ্তেম্বৰৰ দিনা বৰগাঁৱৰ শান্তি সেনা শিবিৰত সেই অঞ্চলৰ সকলো প্ৰাথমিক কংগ্ৰেছৰ মূল কৰ্মীসকল গোট খাই ঠিক কৰিলে যে আগত থাকিব মৃত্যু বাহিনী আৰু সেই বাহিনীক সহায় কৰিবলৈ পিছত থাকিব শান্তিবাহিনী। সেইদিনা পোন প্ৰথমতে থিয় হ'ল জহামাৰী শিবিৰৰ ডেকা কৰ্মী মনবৰ নাথ। মনবৰ নাথ 'কন্দলি'ৰ পৰা উঠি আহি এই অঞ্চলত বাস কৰা মানুহ। তেওঁ ক'লে, "মই ইমান দিন ৰাইজৰ সেৱা কৰিবলৈ আহি শিবিৰত আছো। এতিয়া ৰাইজৰ হকে মৰিবলৈ মোক প্ৰথম অধিকাৰ দিব লাগিব।" ইয়াৰ পিছত থিয় হ'ল ঘটুৱা শিবিৰৰ গোলাক নেওগ। দুয়োজনকে কৰ্মীসকলে গ্ৰহণ কৰিলে। এইদৰে আন প্ৰাথমিক কংগ্ৰেছৰ পৰাও শান্তিসেনা থিয় হৈ ভৰ্তি হ'ল। সমদল তিনিটা গ্ৰুপত তিনিওফালৰ পৰা আগবাঢ়ি আহিব। মৃত্যুবাহিনীৰ সেৱকসকলে জাতীয় পতাকা সাজু কৰি লৈ যাব আৰু তেওঁলোকৰ পাছত থকা শান্তি বাহিনীয়ে সকলো বাধা বিঘিনি ওফৰাই পতাকা উত্তোলন কৰিব।

জহামাৰীৰ কমলাকান্ত দাস প্ৰথম গ্ৰুপৰ দলপতি, বৰগাঁৱৰ বাপুৰাম গগৈ দ্বিতীয় গ্ৰুপৰ দলপতি আৰু বামুণ পুখুৰীৰ ফণীধৰ দাস তৃতীয় গ্ৰুপৰ দলপতি হ'ল। আৰু ইয়াকো ঠিক কৰা হ'ল কোনোবা এজনৰ অবিহনে ওচৰৰ আন এজন দলপতিয়ে তেওঁৰ ঠাই ল'ব লাগিব। ইয়াৰ পিছত কাৰ্যনিৰ্বাহিক সভা বহি গাঁৱে গাঁৱে গোহাৰি জনোৱা হ'ল যে প্ৰত্যেকখন গাঁৱৰ প্ৰতি ঘৰৰ পৰাএকোজনকৈ মানুহ সমদলত যোগ দিবলৈ পঠাব। এইদৰে মৃত্যু পণ কৰি বিয়াল্লিশৰ কুৰি ছেপ্তেম্বৰৰ বাবে নিৰ্ধাৰিত পতাকা উত্তোলন অভিযানৰ প্ৰস্তুতি চলিব ধৰিলে।

প্ৰতি শান্তি সেনা শিবিৰতে অদম্য উৎসাহ উদ্দীপনা। মৃত্যুবাহিনীৰ সেৱকসকলৰ ধ্যান কেনেকৈ মৃত্যুক বৰণ কৰি লৈ পতাকা উত্তোলন কৰিব পাৰি। শান্তিবাহিনীৰ সেৱকসকলৰ লক্ষ্য-সশস্ত্ৰ চিপাহীকো কেনেকৈ অহিংসভাৱে নিৰস্ত্ৰ কৰা যায় তাৰ কৌশল আয়ত্ত কৰা।

২০ ছেপ্তেম্বৰ-দেওবাৰ

সমদলত যোগ দিবলৈ পুৱাতে গাঁওবিলাকৰ মানুহ সাজু হ'বলৈ ধৰিলে। ঠেলামৰাকে কেন্দ্ৰ কৰি দূৰ দূৰ গাঁৱৰপৰা মানুহ আহি গোট খাবলৈ ধৰিলে। ঢেকীয়াজুলিৰ পৰা ঠেলামৰা প্ৰায় পাঁচ মাইল। সকলোৱে 'ডিক্‌টেটৰ' পুষ্পলতা দাসৰ প্ৰতীক্ষাত থাকিল। তিনিওটা গ্ৰুপৰ দলপতিকেজনে মৃত্যুবাহিনীৰ সেৱকসকলক শেষ উপদেশ দিবলৈ ধৰিলে। এই মুহূৰ্ততে তেজপুৰৰ পৰা প্ৰেৰিত দূতৰ মুখত বাতৰি আহিল যে শ্ৰীমতী দাসক জয়দুৱাৰৰ পৰা উভতি অহাৰ পিছত গ্ৰেপ্তাৰ কৰা হ'ল। তেজপুৰৰ পৰা কোনো নেতা অহাৰ সম্ভাৱনা নথকাত নিৰ্ধাৰিত দলপতিসকলে মন্ত্ৰণা কৰি সমদল আগবাঢ়ি যোৱাৰ সংকল্প ল'লে। সমুখত মৃত্যু বাহিনীৰ মনবৰ নাথ আৰু গোলোক নেওগ। তেওঁলোকৰ হাতত জাতীয় পতাকা। তেওঁলোক দুজনৰ পিছত শান্তিবাহিনীৰ সেৱকসকল থিয় হ'ল। তেওঁলোকৰ পিছত মহিলা সেৱকবাহিনী শ্ৰেণীবদ্ধভাৱে থিয় হ'ল। পাছত কংগ্ৰেছ কৰ্মী আৰু ৰাইজ থিয় দিলে। এইদৰে প্ৰায় দুহেজাৰ লোকৰ বিৰাট সমদলটোৱে ঢেকীয়াজুলি থানা অভিমুখে যাত্ৰা কৰিলে।

ৰাইজৰ এই প্ৰস্তুতিৰ বিপৰীতে আছিল সশস্ত্ৰ চিপাহী আঠজনৰে সৈতে ঢেকীয়াজুলি থানাৰ দাৰোগা (অ'-চি)জন আৰু আন আন কৰ্মচাৰীসকল। তেওঁলোকৰ লগতে চৰকাৰৰ

নিৰ্দেশিত সংগঠিত হোৱা 'নেচনেল ওৱাৰ ফ্ৰণ্ট'ৰ কৰ্মীসকল, বিৰোধী মুছলিম লীগৰ এশজনমান মৈমনসিঙীয়া লাঠিয়াল আৰু আঠজনমান অতিৰিক্ত লাঠিধাৰী চিপাহী।

দুপৰীয়া একমান বজাত বিৰাট সমদলটো আহি ঢেকীয়াজুলি থানাৰ সমুখ পালে। থানাৰ সমুখতে দেওবাৰ এখন ডাঙৰ হাট বহে। সেইদিনা দেওবাৰ আছিল। হাটলৈ অহা এটা কৌতূহলী জনতাও আহি থানাৰ আগত থিয় হ'ল। তেওঁলোকৰ সংখ্যাও দুহেজাৰমান হ'ব।

সেই সময়ত ঢেকীয়াজুলি থানাৰ চাৰিওপিনে মুকলি আছিল। সমদলে সমুখৰ বাট এৰি আন পিনৰপৰা সোমাবলৈ যত্ন কৰা নাছিল। সমদল তেতিয়া তিনি ভাগত বিভক্ত হ'ল। পশ্চিমৰ ফালে বাপুৰাম গগৈৰ নেতৃত্বত এটা দল, পূবফালে ফণীধৰ দাসৰ নেতৃত্বত এটা দল আৰু সমুখত কমলাকান্ত দাসৰ নেতৃত্বত এটা দল। সমুখৰ কমলা দাসৰ দলটো থানাৰ কম্পাউণ্ডলৈ সোমোৱা বাটটোৰ সমুখত আহি থিয় দিলে।

থানাৰ সমুখৰ পথাৰত সশস্ত্ৰ চিপাহীকেজনৰ লগত থিয় দি থকা দাৰোগাজনে আহি সুধিলে, "তোমালোকৰ নেতা কোন? ৰাইজ কিয় ইয়ালৈ আহিছে?" দলপতি কমলাদাসে আগবাঢ়ি আহি ক'লে, "নিখিল ভাৰত কংগ্ৰেছ কমিটীৰ প্ৰস্তাৱ যে বৃটিছে ভাৰত এৰি গুচি যাব লাগে— সেই প্ৰস্তাৱ মতে আমি ভাৰতৰ স্বাধীনতাৰে প্ৰতীক জাতীয় পতাকা থানাত উত্তোলন কৰিবলৈ আহিছো।" দাৰোগাই ক'লে, "আমি হুকুম পোৱা নাই— তোমালোকে থানাত সোমাবলৈ চেষ্টা নকৰিবা, গুলী চলোৱা হ'ব।" ইয়াৰ উত্তৰত কমলা দাসে ক'লে, "ভাৰতৰ স্বাধীনতাৰ বাবে আপোনালোক আমাৰ লগ হোৱাটো প্ৰয়োজন। যদি চাকৰি মোহত আমাৰ লগ হ'ব নোৱাৰে তেন্তে আমাৰ এজনক থানাত সোমাই পতাকা উত্তোলন কৰিবলৈ দিয়ক। আমাৰ সমদলৰ কোনো মানুহ থানাত নোসোমায়।"

এই কথা শুনি দাগোৰাই উত্তেজিত হৈ ক'লে, "তৰ্ক নকৰিব।" হাতৰ হাণ্টাৰ বেতডাল জোকাৰি ক'লে, "থানাত সোমাবলৈ চেষ্টা কৰিলে গুলী কৰা হ'ব।" সমদলৰ নেতাই তেওঁক আকৌ নিবেদন কৰিলে, "আপোনালোক যদিও বৃটিছৰ কৰ্মচাৰী তথাপি আপোনালোক আমাৰেই মানুহ। আমাৰেই ভাই-ককাই। আমাৰ ভাৰত মাতালৈ চাওক। আজি ভাৰত মাতৃ বিপন্ন শৃংখলিত। ভাৰত মাতৃক মুক্ত কৰিবলৈ বৃটিছে ভাৰত ত্যাগ কৰি যোৱাৰ প্ৰয়োজন। সেই কাৰণে মাতৃক মুক্ত কৰিবলৈ বৃটিছে ভাৰতৰ স্বাধীনতাৰ দাবীত ভেটা দিবৰ সাধ্য আজি কাৰো নাই। ভাৰত স্বাধীন হ'লে আপোনালোকো এই স্বাধীন ভাৰতৰ নাগৰিক নহ'বনে?"

এই কথাত দাৰোগা আৰু অধিক উত্তেজিত হৈ "গুলী কৰ", "গুলী কৰ" বুলি চিপাহীক হুকুম দিলে। লগতে তিনিওজন দলপতিয়ে নিজৰ নিজৰ সমদলক পৰিস্থিতি বুজাই দি ক'লে, "চোৱা, সমুখত ৰাইফল চলাবলৈ চিপাহী থিয় দি আছে।— এতিয়াই গুলী চলাব। সেৱকসকল মৃত্যু পণ কৰি অহিংসভাৱে কাম কৰিবলৈ আপোনালোক প্ৰস্তুত নে?" সমদলে একস্বৰে উত্তৰ দিলে, "আমি সাজু।"

ইয়াৰ আগতে দাৰোগাই পশ্চিম ফালে থানাৰ পকাঘৰটোৰ পিছপিনে এজন সশস্ত্ৰ চিপাহী আঁতৰাই থ'লে।

সমুখৰ দলপতি কমলাকান্ত দাসে জলদগম্ভীৰ স্বৰে আকৌ ক'লে, "আজি আমি পুলিচ কৰ্মচাৰীসকলৰ লগত বিৰোধ কৰি আমাৰ কৰ্তব্য পালন কৰিবলৈ ওলাইছো। যদিও এওঁলোকলৈ আমাৰ বিদ্বেষ নাই— সেৱকসকল, শৃংখলাৰে সৈতে আগবাঢ়ক — হয় স্বাধীনতা, নহয় মৃত্যু।" শান্তিপূৰ্ণভাৱে, বন্দেমাতৰম ধ্বনিৰে মৃত্যুবাহিনী আৰু শান্তিবাহিনী শ্ৰেণীবদ্ধভাৱে আগুৱাবলৈ ধৰিলে।

ইতিমধ্যে হাবিলদাৰজনে চিপাহীসকলৰ বন্দুকত বেয়নেট লগাই আগবাঢ়ি গৈ জনতাক সাৱধান কৰি দি তিনি জাই গুলী এৰে। এই গুলী মানুহলৈ লক্ষ্য কৰি চলোৱা নাছিল। এইবাৰ সমদলৰ জনতাই গেটৰ সমুখত থিয় দি থকা আঠজন লাঠিধাৰী চিপাহীৰ লাঠি কাঢ়ি ল'লে আৰু সশস্ত্ৰ চিপাহীকেউজনে জনতাক বেয়নেটৰে খুচিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। বেয়নেটৰ খোঁচত কমলা দাস আহত হ'ল। এই হুলস্থুলৰ সুযোগ লৈ মৃত্যুবাহিনীৰ মনবৰ নাথ আৰু গোলোক নেওগে পতাকা হাতত লৈ থানাৰ পূব পিনৰ পৰা সোমাই গৈ পতাকা উত্তোলন কৰিলেগৈ। তেওঁলোক দুজনে লগত দুডাল বাঁহ লৈ গৈছিল। এনেতে 'গুৰুম' 'গুৰুম' শব্দ হ'ল। মনবৰ নাথৰ তপিনাত গুলী লগা সত্ত্বেও থিয় দি আছিল। কিন্তু আকৌ দ্বিতীয়বাৰ 'গুৰুম' 'গুৰুম' শব্দ হোৱাৰ পিছত দেখা গ'ল মনবৰ নাথ বাগৰি পৰিল। ওচৰত থিয় দি থকা চন্দ্ৰনাথে হাতত থকা বাঁহডালৰ সৈতে ঢোকাদি পতাকাখন পৰিবলৈ নিদিলে। গোলোক নেওগ পতাকা উত্তোলন কৰিবলৈ যাওঁতে চিপাহীয়ে তেওঁলৈ বুলি বন্দুক টোৱাঁওতে নেওগৰ মাক কুমলী দেৱীয়ে দৌৰি আহি আগুৰি ধৰিলে পুতেকক নিজৰ বুকু পাতি দি। গুলী কুমলীদেৱীৰ বুকুৰেদি সৰকি গ'ল। পুতেক গোলোকে মাকৰ মৃতদেহ তুলিব খোজোতে পতাকা ৰক্ষা কৰা বাঁহডাল পৰি যাব খোজা দেখি মহীৰামে বাঁহডাল ধৰিব খোজোতেই গুলী খাই বাগৰি পৰিল। ক্ৰমান্বয়ে এজনৰ পিছত এজনকৈ বাগৰি পৰাত শান্তি বাহিনীয়ে এইবাৰ আগুৰাই আহি সাতজন সশস্ত্ৰ চিপাহীৰ ওপৰত জপিয়াই পৰি সিহঁতৰ সাতটা ৰাইফল হস্তগত কৰিলে।

এই তুমুল কাণ্ড চলি থাকোতেই মায়াকিশোৰ ঠাকুৰীয়াই মনবৰ নাথে 'পানী, পানী' বুলি চিঞৰি থকা শুনিলে। তেওঁ ওচৰৰ মাৰোৱাৰী দোকানখনৰ পৰা পানী আনি মনবৰ নাথৰ ওচৰলৈ যাব খোজোতে পুলিচে তেওঁক গোৰ মাৰি পেলাই দিয়ে আৰু ততালিকে গ্ৰেপ্তাৰ কৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিক্ষাধীনত থকা মৃত্যুবাহিনী আৰু শক্তিবাহিনী এনে এটা মানসিক প্ৰস্তুতিৰে সাজু হৈ আছিল যে ক্ৰমান্বয়ে তিনিজনে মৃত্যুবৰণ কৰাৰ পিছতো শান্তিবাহিনীয়ে অহিংসভাৱে অসম সাহসেৰে সাতজন সশস্ত্ৰ চিপাহীৰ হাতৰ পৰা সাতোটা ৰাইফল কাঢ়ি ল'বলৈ সফল হৈছিল। চিপাহীকেজনে আঁজোৰা-আঁজুৰি কৰি ৰাইফলবোৰ উদ্ধাৰ কৰিব নোৱৰা দেখি দাৰোগাজনে নিজৰ কোৱাৰ্টাৰৰ পৰা চিকাৰ কৰা বন্দুকটো উলিয়াই আনিবলৈ গ'ল। ফণীধৰ দাসে এজন চিপাহীৰ লগত হুতা-হুতি কৰি দুয়ো খালত বাগৰি পৰোতে আন এজন মানুহে চিপাহীজনৰ মুখত খুন্দা মাৰিব খোজোতে বাধা দিলে। ইতিমধ্যে পশ্চিমফালে লুকাই থকা চিপাহীজনে আৰু দাৰোগাৰ চিকাৰ কৰা বন্দুকটোৰ সৈতে সহকাৰী দাৰোগাজনে সমবেত জনতাৰ ওপৰত গুলী চলাবলৈ ধৰে।

ৰাইফলকেইটা হাত কৰি শান্তিবাহিনীয়ে পিছ হুহকিবলৈ ধৰে আৰু সেই সময়তে বন্দুকবোৰ ৰতনচাঁদ কেঞাৰ দোকানৰ ওচৰৰ খালটোত পেলাই দিয়ে। কিন্তু হুহকি অহা নেতাই থানালৈ সোমোৱা গৰখাৰিটোৰ ওচৰ চাপি দেখে যে দলংখনৰ মূৰত কোনোবাই কাটা তাঁৰ দি বন্ধ কৰি দিছে। আৰু ইয়াতেই বহুত মানুহ গোটখোৱা দেখি মৈমনসিঙীয়া লাঠিয়ালসকলে জনতাৰ ওপৰত লাঠি চলাবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। ভিৰোতা মানুহৰ ওপৰত লাঠিৰ আক্ৰমণ চলোৱা দেখি শক্তি বাহিনীৰ ৰতন কছাৰীৰ ধৈৰ্যচ্যুত হ'ল— লাঠিয়ালটোৰ লাঠিডাল কাঢ়িলে কৌশলজনো মৈমনসিঙীয়া বগৰালে হয় কিন্তু পুলিচৰ গুলীত তেওঁ বাগৰি পৰিল। তেওঁৰ ওচৰত থকা তিলেশ্বৰী বৰুৱাও গুলীত আহত হয়। তেওঁৰ মোমায়েকে তেওঁক কোঁকোচাত

লৈ ঘৰৰ পিনে যাব খুজিছিল, কিন্তু আগবাঢ়িব নোৱাৰিলে। আহত তিলেশ্বৰীৰ গাত লাঠিৰ কোব পৰাত তেওঁ তাতে প্ৰাণ এৰে। মণিৰাম কছাৰীয়েও তিৰোতাৰ ওপৰত লাঠি চলোৱা দেখি বাধা দিবলৈ গৈ বন্দুকৰ গুলীত বাগৰি পৰে আৰু 'পানী, পানী' বুলি চিঞৰি পথাৰলৈ নামি যাওঁতে প্ৰাণ হেৰুৱায়।

ইয়াতেই ২০ ছেপ্তেম্বৰৰ বুৰঞ্জী শেষ হ'লেও দাৰোগাই ৰাইজৰ ওপৰত প্ৰতিশোধ ল'বলৈ তেজপুৰলৈ তাঁৰ কৰে যে জনতাৰ আক্ৰমণত থানা বিধ্বস্ত হ'ল। তাৰ ফলত ট্ৰাকে ট্ৰাকে অসম ৰাইফলছৰ মানুহ কেপ্তেইন ফিঞ্চৰ নেতৃত্বত ততালিকে আহি পৰিল আৰু হাটৰ পৰা আবেলি উভতি যোৱা নিৰীহ জনতাৰ ওপৰত জুলুম হ'ল। দলপতিকেইজন, অৰ্থাৎ কমলাকান্ত দাস (জহামাৰী), বাপুৰাম গঁগৈ (বৰগাঁও) ফণীধৰ দাস, (বামুণপুখুৰী) ঘৰলৈ উলটি গৈ তেতিয়াও ঘৰ পোৱাই নাই। তথাপি বাপুৰাম দাস, গংগাৰাম কোচ, উমাকান্ত ভূঞা, বগীৰাম কোচ, হেমকান্ত নাথ, ৰাজেন্দ্ৰ বসুমতাৰীকে আদি কৰি কিছুমান মুখিয়াল কৰ্মীয়ে আত্মগোপন কৰি গোপীৰাম বৰুৱাৰ ঘৰত লগ লাগি ধ্বংসাত্মক কাৰ্যৰীতিত মনোনিবেশ কৰাৰ ঠিক কৰিলে। আনপিনে পুলিচে মুখিয়াল কংগ্ৰেছী লোকসলৰ বহুতকে গ্ৰেপ্তাৰ কৰিলে।

২১ ছেপ্তেম্বৰ— তেজপুৰ

অমিয় দাস শয্যাগত থকাত তেজপুৰ সদৰ কাছাৰী ঘৰত পতাকা উত্তোলন ধাৰ্য দিন ২১ ছেপ্তেম্বৰৰ দিনা নেতৃত্বৰ ভাৰ পৰিল মহাদেৱ শৰ্মাৰ ওপৰত।

জ্বৰৰ গাৰে সৈতে এখন মটৰত উঠি বিহুপুৰৰপৰা আহিবলগা এটা বিৰাট সমদলক আনিবলৈ তেওঁ ওলাই গ'ল পুৰা ন বজাৰ আগতে। চাৰিআলি পাই তেওঁ দেখে অকল পুলিচ চাহাবেই নহয় মিলিটাৰিও বাট চাই আছে তেওঁলৈ। পুলিচ চাহাব সমুখত আছিল। তেওঁ শৰ্মাৰ গাড়ী থমাই ক'লৈ যাব বুলি সোধাত তেওঁ কাৰণ ক'লে আৰু সেই কথা কোৱা মাত্ৰকে তেওঁক গ্ৰেপ্তাৰ কৰা হ'ল।

এইদৰেই ঢেকীয়াজুলি আৰু তেজপুৰৰ দুটা স্মৰণীয় দিন পাৰ হৈ গ'ল। প্ৰথমদিনা পুলিচৰ গুলীত তেৰজন মানুহৰ মৃত্যু হয় আৰু ভালেমান মুনিহ-তিৰোতা আহত হয়। ঢেকীয়াজুলিৰ ৰাইজে যি কৰিলে সেইটোৰ বিচাৰ স্বাধীনতা আন্দোলনৰ বুৰঞ্জী লেখকে কৰিব। মৈমনসিঙীয়া লাঠিয়াল লগাই পুলিচে কেনেকৈ কংগ্ৰেছৰ সেৱক-সেৱিকাসকলক প্ৰহাৰ কৰিলে তাকো বুৰঞ্জীয়ে ক'ব।

কিন্তু বৰ বেজাৰৰ কথা, ঢেকীয়াজুলি আৰু দৰং জিলাৰ ৰাইজৰ মুক্তি সংগ্ৰামৰ কাহিনী আৰু ভালেমান ঠাইত হোৱা পুলিচৰ জুলুমৰ বিপক্ষে বীৰত্বৰ কাহিনী আজিকোপতি কোনো শিল্পী বা নাট্যকাৰে বা উপন্যাস লেখকে সাহিত্যত যুগমীয়া কৰি ৰাখিবৰ দিহা কৰা নাই। পাটনাৰ ছেক্ৰেটাৰীয়েটৰ সমুখত থকা ছহিদ স্তম্ভৰ দৰে এটা মমৰ স্তম্ভ কৰিবলৈ কাৰো যো-জা দেখা নাই। স্বাধীনতা সংগ্ৰামত অসমৰ ৰাইজৰ বীৰত্বৰ কাহিনীক বিষয়বস্তু হিচাপে লৈ এখন বা দুখন ভাল নাটক বা উপন্যাস লিখিবলৈ অসমত কোনো শিল্পী, সাহিত্যিক, নাট্যকাৰ নাইনে, বিয়াল্লিশৰ কাহিনীকে লৈ অসমত এখন অমৰ ফিল্ম কৰা অসম্ভৱনে? □

[সূত্ৰ ঃপুৰণি সমকালীন আলোচনী]

জ্যোতিপ্ৰসাদেৰে মুখামুখি*...

লক্ষ্যধৰ চৌধুৰী

১৯৪২ চন। ভাৰত ত্যাগ আন্দোলনৰ সময়। শিক্ষকতা ত্যাগ কৰি ময়ো আন্দোলনৰ কৰ্মী হৈছো। এদিন ডাক পৰিল। ত্যাগবীৰ হেম বৰুৱাৰ পৰা। তেওঁৰ আলধৰা সিদ্ধেশ্বৰ। আমাৰ সকলোৰে পৰিচিত। সিদ্ধেশ্বৰে আহি ক'লে, "আপোনাক ছাৰে এতিয়াই মাতিছে।" ত্যাগবীৰ তেতিয়া কংগ্ৰেছৰ অফিচ কাষতে থাকে। এতিয়াৰ কংগ্ৰেছ অফিচ নহয়। আগৰ কংগ্ৰেছ অফিচেই এতিয়া কংগ্ৰেছ প্ৰেছ হৈছে। আজিৰ হেপিভিলাত। ত্যাগবীৰ থকা ঘৰটো আচলতে নাৰায়ণ বৰুৱাৰ ঘৰ। এতিয়া নাৰায়ণ বৰুৱাৰ পৰিয়াল তাতে থাকে। সেই ঘৰটিৰ পৰাই নৰিয়া-পাটিত পৰি ত্যাগবীৰে আন্দোলন পৰিচালনা কৰিছিল। মুহূৰ্ততে সেইখিনি ওলালোগৈ। মাতি পঠোৱাৰ কাৰণ সুধিলো। তেওঁ বিছনাত বহি উঠিল। মোৰ ফালে তীক্ষ্ণ দৃষ্টিৰে চাই ক'লে, "কাকো নক'বা, তুমি কালিলৈ কলিকতালৈ যাব লাগে। পাৰিবানে?"

মই 'পাৰিম' বুলি কথা দিলো।

তেওঁ মোক পিছদিনা পুৱা ন বজাত তেওঁৰ ওচৰলৈ আহিবলৈ ক'লে। পিছদিনা পুৱা ন বজাৰ লগে লগে সেইখিনি পালোগৈ। ত্যাগবীৰ বৰুৱাই তিনি-চাৰিখন সৰু সৰু কাগজ দিলে। ঠিকনা লিখা কাগজ। তদুপৰি কাক ক'ত কিদৰে লগ ধৰিব লাগে, কাক কি ক'ব লাগিব, সকলো বুজাই দিলে। তেওঁৰ পৰা বিদায় লৈ আহিব বিচাৰোতে তেওঁ ক'লে— "জ্যোতিপ্ৰসাদ কলিকতাত আছে। অসুখ। খবৰ লৈ আহিবা। যাদব চলিহাক সুধিলেই তেওঁৰ কথা ক'ব পাৰিব।" ত্যাগবীৰৰ পৰা বিদায় ল'লো। তেওঁ বিছনাত বহিয়েই মোৰ মূৰত হাত দি হাঁহি মাৰি বিদায় দিলে। সিদিনাই অসম মেইল যোগে কলিকতালৈ ৰাওনা হ'লো।

* * *

কলিকতা পালোগৈ। মিৰ্জাপুৰ ষ্ট্ৰীটত থকা 'আইডিয়েল হোম'ত উঠিলোগৈ। সেই সময়ত মোৰ সৰু ভাই ভূমিধৰ চৌধুৰী কলিকতাত থাকে। ছাত্ৰ। হাৰ্ডিঞ্জ হোষ্টেলৰ বাসিন্দা। গধূলি পোনতে তাৰ তালৈকে গ'লো। কলিকতাৰ ৰূপ সলনি হৈছে। ব্লেক আউটৰ কলিকতা। ঢিমিক-ঢামাক পোহৰৰ কলিকতা। পৰিচিত মানুহকো সহজে চিনিব নোৱাৰি। বাটে-পথে নিগ্ৰো, মাৰ্কিন আৰু ইংৰাজ সৈনিকৰ দল। ঠাইখন বৰ আচহুৱা আচহুৱা লাগিল। হাৰ্ডিঞ্জ হোষ্টেল উঠিলোগৈ। ভূমিধৰক লগ ধৰিলো। সি তাতে সুবোধ হাজৰিকা থকাৰ কথা ক'লে। হাজৰিকাৰ কোঠালীলৈকে গ'লো। হাজৰিকা এম, কম, পৰীক্ষাৰ কাৰণে সাজু হৈছে। শেষ পৰীক্ষা। তেওঁৰে কথা হ'লো। থূলমূলকৈ মোৰ কথাও ক'লো। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কথা সুধিলো। তেওঁ জ্যোতিপ্ৰসাদক

---

* কলিকতাত অজ্ঞাতবাসৰ কাহিনী — সম্পাদক

লগ পোৱাৰ কথাও ক'লে, যাদৱ চলিহাৰ ওচৰতে থাকে। ভোলা ভূঞাৰ লগত। ভোলা ভূঞা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পৰিবাৰ দেৱযানী আইদেউৰ ককায়েক। সম্ভৱত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বৈনায়েক। আচলতে ডিব্ৰুগড়ৰ মানুহ। ইয়াত এটা ফেক্টৰী খুলিছে। গজালৰ। টালিগঞ্জত। হাজৰিকাৰ লগত ভাল চিনাকি। পিছদিনা আবেলি মোৰ লগত যাবলৈ কথা দিলে।

পিছদিনা পুৱাই বালিগঞ্জলৈ অকলে ৰাওনা হ'লো। বালিগঞ্জৰ কুইনচ্ পাৰ্কৰ ওচৰতে থকা প্ৰভুদয়াল হিমৎসিংকাৰ বাসস্থান ওলালোগৈ। ডাঙৰ চৌহদ। সমুখৰ তোৰণতে এজন ডাৱোৱানক পালো। গুৱাহাটীৰ পৰা অহা বুলি ক'লো। তেওঁ মোক চৌহদৰ ভিতৰলৈ লৈ গ'ল। তেতিয়া পুৱা ন বাজিছে। জাৰৰ দিন। ওখ বঙলাটোৰ ওপৰৰে জুমি এচেৰেঙা ৰ'দ আহি পৰিছে। যতনাই ৰখা সেউজীয়া চোতালখন ৰ'দৰ জিলিঙনি পৰি ধুনীয়া হৈ পৰিছে। হিমৎসিংকাজীক পালোগৈ। তেওঁ পিঠিত ৰ'দ পেলাই টুল এখন পাৰি বহি আছে। এজন মানুহে তেওঁৰ গাত তেল মালিচ কৰিব ধৰিছে। মই ওচৰতে গৈ থিয় হ'লো। তেওঁ দুই-এটি কথাৰে মোক ক'ৰ পৰা, কিয় আহিছো সুধিলে। মই বাক্য-ব্যয় নকৰি সযতনে কঢ়িয়াই নিয়া বৰুৱাৰ কাগজখন দিলো। তাত কেৱল বৰুৱাৰ নাম আৰু ঠিকনাটোহে লিখা আছিল। কাগজখন চাই তেওঁ মোক অলপ অপেক্ষা কৰিবলৈ কৈ ভিতৰলৈ গ'ল। অলপ পিছতে ওলাই আহি মোলৈ এটি ডাঙৰ লেফাফা আগ বঢ়াইদিলে। লেফাফাটোত এজাপ নোট। ওপৰত ৰঙা পেন্সিলেৰে ইংৰাজীত তিনি (৩) এটা লিখা আছিল। তেওঁ মোক টকাখিনি গণি ল'বলৈ ক'লে। মই গণি চালো। ত্ৰিশখন এশটকীয়া নোট। মুঠতে তিনি হাজাৰ টকা।

তেওঁ ঠিক আছে নে সুধিলে। মই মূৰ দুপিয়ালে। তেওঁ পুনৰ টুলখনত বহিলগৈ। মানুহজনে তেল মালিচ কৰিবলৈ লাগিল। মই তাতেই থিয় হৈ ৰ'লো।

সুধিলে— "আৰু কি লাগে?"

"ৰচিদ নালাগে জানো?"

তেওঁ মোৰ ফালে মুখ ঘূৰাই অলপ বিৰক্তিৰে ক'লে, "ৰচিদ দি বিপ্লৱ কৰিবলৈ আহিছা?" মই লাজতে মৰি যোৱাৰ দৰে হ'লো।

তাৰ পৰা আঁতৰিলো।

হোটেললৈ উভতি ভাত-পানী খাই প্ৰায় ডেৰমান বজাত সুবোধ হাজৰিকাৰ ওচৰলৈ গ'লো। হাজৰিকা সাজু হৈ আছিল। দুয়ো টালিগঞ্জৰ গল্ফ ক্লাব ৰ'ডৰ ভোলা ভূঞাৰ ঘৰ ওলালোগৈ।

এটি সৰু দুমহলীয়া ঘৰ। তাতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ থাকে। আচলতে এইটো ভোলানাথ ভূঞাৰ ভাড়াঘৰ। ঘৰটিৰ চাৰিটা কোঠালি। তলত দুটা, ওপৰত দুটা। তলৰ সন্মুখৰ কোঠালিটোত কেইখনমান সাধাৰণ চ'ফা আৰু চকী পৰা আছে। বহা কোঠা। কাষৰ কোঠালিটোত সাহিত্যিক হৰেন্দ্ৰনাথ কলিতা থাকে। হাওৰাত ৰেল বিভাগত কিবা কাম কৰে। ওপৰত দুটা কোঠালি, এটাত ভূঞাক পালোগৈ। হাজৰিকাই মোক তেওঁৰ লগত চিনাকি কৰি দিলে। ভূঞা সদালাপী লোক, দেখাই শুনাই তেনেই সাধাৰণ। কথা-বতৰাত ব্যৱসায়ী যেন নালাগে। বৰ মৃদুভাষী।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিষয়ে ল'বলগীয়া প্ৰাথমিক বা-বাতৰিখিনি তেওঁৰ পৰাই ল'লো। জ্যোতিপ্ৰসাদে তেতিয়া দুপৰীয়াৰ জিৰণি লৈ উঠিছে। আমি তিনিও তেওঁৰ কোঠালিত

সোমালোঁগৈ। কোঠালিটোত এখন বেৰকত কিছুমান কিতাপ আৰু আলোচনী দেখিলো। আনফালে এখন সৰু মেজত হুৰেক ৰকমৰ সৰু-বৰ দৰবৰ বটল। বিছনাৰ কাষতে আৰু এখন মেজ— এদ'ম ফুলস্কেপ কাগজ আৰু কেইখনমান বন্ধোৱা বহী। বিছনাত বহি জ্যোতিপ্ৰসাদে এখন আলোচনী চাই আছে।

হাজৰিকা প্ৰায়েই তালৈ গৈ থকা লোক। চিনাকি হ'লেও মই নতুন। মোক দেখি তেওঁ ক'ৰপৰা কেতিয়া আহিলো সুধিলে। মই তেওঁক হেম বৰুৱাই তেওঁৰ খবৰ লৈ যাবলৈ দিয়াৰ কথা ক'লো। শৰীৰ কেনে আছে বুলি সুধিলো।

"পুৰণি পেট্‌চ দিয়া (তাপলি মৰা) চাইকেল টিউবৰ দৰে জোৰা-তাপলি মাৰি চলি আছো। এফালে বাতিলে আন ফালে ফুটা ওলায়। এই চলে— এই অচল হয়।"

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যে শৰীৰ ভাল নহয় মুখখন দেখিলেই বুজিব পাৰি। সেই সুদৰ্শন জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চেহেৰা বহুখিনি সলনি হৈছে। অকালতে যেন বাৰ্ধক্যৰ চাপ পৰিছে।

মই মোৰ অহাৰ কাৰণ থূলমূলকৈ ক'লো। কমখিনি কৈ বহুখিনি ঢাকিলো। ত্যাগবীৰৰ মানাৰ কথা সুঁৱৰি। অসমৰ আন্দোলনৰ বিষয়ে দুই-এষাৰ কথা হ'লো। কিন্তু দেখিলো অসমৰ আন্দোলনৰ কথাতকৈ অসমৰ সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ কথা ভাবিহে তেওঁ বিয়াকুল। এই বিশ্বযুদ্ধত আমাৰ সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ কেনেকৈ বাধা পৰিল তাক উশাহ নোলোৱাকৈ কৈ গ'ল। আমি কেৱল শুনি গ'লো। তেওঁৰ মতে জোনাকী যুগ এৰি তৃতীয় দশকৰ পৰা অসমৰ সাহিত্য-সংস্কৃতিয়ে এটি নতুন আলোড়ন সৃষ্টি কৰিছিল। বঙালী সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ গ্ৰাসৰ পৰা, বিশেষকৈ গীত নাটকৰ ক্ষেত্ৰত এটি নতুন পদক্ষেপ দিয়া হৈছিল। অসমৰ বিভিন্ন নাট-ঘৰে অসমৰ বিভিন্ন বিহু-মেলাত অসমৰ সাংস্কৃতিক জাগৰণে নতুন দিশৰ পাতনি মেলিছিল। কিন্তু এই দ্বিতীয় বিশ্বযুদ্ধই তাত হেঙাৰ পেলালে। অসমত নতুনকৈ থিতাপি লোৱা পশ্চিমীয়া সৈন্য-সামন্তৰ বিজতৰীয়া প্ৰভাৱ অসমীয়া সংস্কৃতিৰ ওপৰত পৰি আমাক লক্ষ্যভ্ৰষ্ট কৰিব।

মই সাহ বান্ধি সুধিলো— "গান্ধীজীৰ এই আন্দোলনে তাক বাধা দিব নোৱাৰিবনে?"

"পাৰিব। নিশ্চয় পাৰিব। সি ডাৱৰৰ মাজত অকণি বিজুলীৰ চকমকনি। এই সংঘাতত কোন জিকে, কোন পৰাজিত হয়— ভৱিষ্যতৰ কথা। সেয়ে আমাৰ লেখক-লেখিকাসকলৰ দায়িত্ব আজি বৰ বেছি, লিখনী এৰি দিব নালাগে। লেখিব লাগে— মই সেয়ে আজি ইয়াত বহি এই ঘূণীয়া শৰীৰেও লেখিছো— কেৱল লেখিছো।" এই বুলি তেওঁ এজাপ বহী উলিয়ালে। বিভিন্ন কবিতা আবৃত্তি কৰাৰ দৰে পঢ়ি শুনালে।

গধূলি হ'ল। ভূএগই ফুৰিবলৈ ওলোৱা সাজেৰে আমাৰ কোঠালিত সোমাল। মিহি মাতেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদক কিবা বস্তুৰ দৰকাৰ আছে নেকি সুধিলে। মোকো ফুৰিবলৈ নাযায় নেকি বুলি সুধিলে।

"এখেত থাকক। আপোনালোক আহকগৈ। আপোনালোক আহিলে যাব" বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে ৰায় দিলে। এটি এটি কৈ কবিতা উলিয়াই পঢ়িবলৈ ল'লে। মোকো দুই-এটা কবিতা আবৃত্তিৰ ঠাঁচত পঢ়িবলৈ আদেশিলে।

নিশা আঠ বজাত আমি উভতিলো। পিছদিনা দেওবাৰ। পুৱাতে আহিবলৈ ক'লে। দুপৰীয়া সাজ তাতেই যোগান হ'ব বুলি ভূএগই আমাক বিদায় দিলে।

* * *

পিছদিনা পুৱা প্ৰায় ন বজাতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওচৰ পালোঁগৈ। হাজৰিকা পৰীক্ষাৰ্থী। সেয়ে এঘাৰমান বজাতহে তেওঁ যাব বুলি ক'লে।

সেইদিনা বৰ দীঘলীয়া আলোচনা হ'ল। সাহিত্যিক হৰেন কলিতায়ো আমাৰ লগত যোগ দিলে। আমি তেওঁক গীত, নাট লেখাৰ প্ৰেৰণা ক'ত পালে সুধিলোঁ। বহু কথা ক'লে— প্ৰায়বোৰ তেওঁৰ ৰচনাত প্ৰকাশ হোৱা দেখিছো। সেয়ে দ্বিৰুক্তি কৰিব নিবিচাৰিলোঁ। কিন্তু এটা কথা আমি তেওঁৰ বক্তব্যত বিচাৰি পালো। সেইটো প্ৰণিধানযোগ্য। বহুতে কয় যে শিল্পী আৰু লেখক-লেখিকাসকল বৰ স্বাৰ্থপৰ। নিজৰ সৃষ্টি বা লেখাৰ বাহিৰে আনৰ লেখাক প্ৰশংসা কৰিব নোখোজে। তেওঁলোক আত্মকেন্দ্ৰিক। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মুখত সেইদিনা বহুতৰে প্ৰশংসা শুনিলো। অসমীয়া গীত-মাতত, অসমীয়া সুৰৰ বাটকটীয়া বুলি তেওঁ অকলে গৌৰব কৰিব নিবিচাৰে। তেওঁ কেইবাজনো অসমীয়া গীতিকাৰক এই বিষয়ত কৃতী আগৰণুৱা বুলি ঘোষণা কৰিছে— সেই সকলো লোকৰ নাম আজি মোৰ মনত নপৰে— কিন্তু, উমেশ চৌধাৰী, আনন্দিৰাম দাসৰ শলাগ লওঁতে মই পুলকিত হ'লো। কাৰণ আনন্দিৰাম দাসৰ লগত মই এযুগ কটাইছো। মোৰ কেইবাখনো নাটকত তেওঁৰ গীত সংযোগ কৰা হৈছে। তদুপৰি এই নাটকৰ মঞ্চ-অভিনয়ত তেওঁ সুৰ দি সংগীত পৰিচালনাৰ ভাৰ লৈ নাট-অভিনয় সাফল্যমণ্ডিত কৰাত সহায় কৰিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজেও এই কথা তেওঁৰ 'শোণিত কুঁৱৰী' নাটৰ (২য় সংস্কৰণ) পাতনিত উল্লেখ কৰিছে। তেওঁ লিখিছে— "তাৰ পিছতে ৮/১০ বছৰ উকলি যোৱাৰ পিছত শ্ৰীযুত বিষ্ণুপ্ৰসাদ ৰাভা, শ্ৰীযুত মুক্তিনাথ বৰদলৈদেৱে আৰু গীতি - কবি শ্ৰীযুত উমেশ চন্দ্ৰ চৌধাৰী আৰু শ্ৰীমান আনন্দি দাস আদিয়ে অসমীয়া সংগীতৰ এই আধুনিক ৰূপক আগবঢ়াবলৈ আৰু তাক পুষ্ট কৰিবলৈ বিশেষ দান দিয়েহি।" (জ্যোতি প্ৰসাদ- ১৯৪৮ চন।) তেনেই চফল ডেকা আনন্দি দাসৰ প্ৰতি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই স্বীকৃতি মন কৰিবলগীয়া। এইজনা গুণী গীতিকাৰৰ বহুতো গীত, গীতিনাট্য, নাটিকা এতিয়াও অপ্ৰকাশিত হৈ আছে। সেইবোৰ নিজৰ জীৱন-কালতে সুন্দৰভাৱে যুগুতাই থৈ গৈছে। এইবোৰ প্ৰকাশ হৈ ওলালে অসমীয়া সাহিত্যৰ ভঁৰাল বহুখিনি টনকিয়াল হ'ব। সেইদিনাৰ আলোচনাৰ মাজতে জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ প্ৰথম কথাছবি প্ৰযোজনাৰ সময়ত ঘটা আঁৰৰ ঘটনাবোৰৰ কথা কৈ আলোচনা সৰস কৰি তুলিছিল।

ৰাজহুৱা সভা-সমিতিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বক্তৃতা শুনিছো। কিন্তু ঘৰুৱা মেজ-মেলত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কথাৰ ৰস অন্য ধৰণৰ। জ্যোতিপ্ৰসাদে যেন মৌ ঢালি দিয়ে। এনে ধৰণৰ কথাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মৌ-নিজৰা সৰস প্ৰাণৰ প্ৰকৃত উমান পাব। এনে বৈঠকত জ্যোতিপ্ৰসাদে শ্ৰোতাক ঘণ্টাৰ উপৰি ঘণ্টা মুগ্ধ কৰি ৰাখিব পাৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদে ভাৰতত ৰামৰাজ্য প্ৰতিষ্ঠাৰ সপোন দেখিছিল। কণ কণ ল'ৰা-ছোৱালীবিলাকক ৰামৰাজ্যৰ সজাগ নাগৰিক কৰি গঢ়ি তোলাৰ কথাও তেওঁ ভাবিছিল। এই অজ্ঞাতবাসৰ সময়তে কলিকতাৰ এই নিৰ্জন কুঠুৰীতে বহি জ্যোতিপ্ৰসাদে জ্যোতি ৰামায়ণ লিখিবলৈ লৈছিল।

এসপ্তাহৰ পিছত গুৱাহাটীলৈ উভতিলো।

* * *

নৱেম্বৰ ১৯৪২ চন। ত্যাগবীৰ হেম বৰুৱাৰ আজ্ঞাবাহীৰূপে আকৌ একেই উদ্দেশ্যে কলিকতা ওলালোঁগৈ। সেই সময়তে এটি চাঞ্চল্যকৰ ঘটনা ঘটিছিল। হাজৰিবাগ জেলৰ পৰা জয়প্ৰকাশৰ পলায়ন। ছয়জন ভাৰতীয় মুক্তি-যুঁজাৰুৱে ইংৰাজ চৰকাৰৰ সজাগ পহৰীয়াৰ চকুত ধূলি দি দীপান্বিতাৰ নিশা কাৰাগাৰৰ সুউচ্চ দেৱাল অতিক্ৰম কৰি বিশ্বক তবধ লগালে। তেওঁলোক আছিল যোগেন্দ্ৰ শুক্লা, সূৰ্যনাৰায়ণ সিংহ, ৰামনন্দন মিশ্ৰ, গুলাম চান্দ, চালিগৰাম আৰু তেওঁলোকৰ নেতা জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণ।

আগষ্ট-ছেপ্তেম্বৰ মাহত ভাৰত ত্যাগ আন্দোলনৰ জুই ভাৰত জুৰি দপ্‌দপ্ কৰি জ্বলি উঠি লাহে লাহে নিষ্প্ৰভ আৰু ম্লান হৈ পৰিছিল। কিন্তু এই সময়তে এইসকল বিপ্লৱীৰ জেল ভাঙি পলায়নে আন্দোলনৰ আকৌ নতুন চমক আনি দিলে। কলিকতা পায়েই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওচৰলৈ গ'লো। তেতিয়া সাঁজ লাগিছে। জ্যোতিপ্ৰসাদ শুই আছে। অসময়ত এনেদৰে শুই থকাত চিন্তিত হ'লো। ঘৰৰ বন কৰা ল'ৰাটিক পালো। ভূএগ্ৰা ফেক্‌টৰীৰ পৰা অহা নাই বুলি ক'লে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ পুৱাৰে পৰা বৰ অসুখ বুলি ক'লে। দিনটো একো খোৱা নাই বা খাব পৰা নাই। মোৰ মনটো বৰ গধুৰ হৈ পৰিল। বাহিৰৰ কোঠাত বহি ইখন-সিখন পুৰণি বাতৰি কাকতত চকু ফুৰালো। মনটো উচপিচ কৰি আছে। কি অসুখ কি কৰিব লাগে একো ভু নাপাওঁ। দুবাৰমান ওপৰলৈ গৈ ভুমুকিয়াই চালো। নাই, জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সাৰসুৰ নাই। ভূএগ্ৰা ওলালহি। ফেক্‌টৰীলৈ আজি যাব পৰা নাই। দৰব আনিবলৈ গৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ টোপনি দেখি ভূএগ্ৰাই সকাহ পালে। ক'লে, "এইটোৱেই বেমাৰ। একেবাৰে টোপনি নাহে। খাব নোৱাৰে। বমি কৰিব খোজে।"— উভতিলো। মিৰ্জাপুৰৰ সেই পুৰণি হোটেললৈ।

পিছদিনা পুৱাই গল্ফ ক্লাব ৰ'ড ওলালোঁগৈ। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিছনাৰ ওপৰতে বহি বাতৰি কাকতত চকু ফুৰাইছে। সোমাই গ'লো। আমাক হাঁহি মাৰি সম্ভাষণ জনালে। মই অসুখ কেনে পাইছে বুলি সুধিলো।

"জোৰা-তালি চলি আছো। কালি বৰ অসুখ কৰিলে। আগ ৰাতি টোপনি একেবাৰে নহ'ল। মূৰটো গৰম লাগে। ভোকত অৰুচি হয়। আজি ভাল পাইছো। যোৱা ৰাতি ভাল টোপনি হৈছে।"— এইখিনি কৈয়েই যেন কিবা কথা মনত পৰাত জ্যোতিপ্ৰসাদ উত্তেজিত হৈ উঠিল। ক'লে, "আকৌ জুই জ্বলিব। জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণ জেল ভাঙি পলায়ণ কৰাৰ কথা শুনিছেনে নাই? ভাল দেৱালী পাতিলে। বুজিছে চৌধুৰী, ৰজা হ'লেই মানুহৰ মগজু গোট মাৰে। আমাৰ ৰজাৰো সেয়ে হ'ল। ৰজা-মহাৰজাৰ ভুলৰ কাহিনীবোৰেই আজিৰ পৃথিৱীৰ ইতিহাস।" "আমাৰ ইতিহাসো সেয়ে হ'ব নেকি?" মই সুধিলো। "নহয়— কিয় হ'ব? আমাৰ ইতিহাস হ'ব জনতাৰ ইতিহাস। কনকলতা, ভোগেশ্বৰী, মুকুন্দ কাকতি আদিৰ আত্মবলিদানৰ কথা, জনতাৰ জাগৰণৰ কথা, মহাত্মাজীৰ নিকা নিপুণ নেতৃত্বৰ কথা ৰং নচৰোৱাকৈ ৰঙীণ ইতিহাস ৰচিত হ'ব। সুভাষ বসুৰ পলায়ন, জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণৰ জেলৰ পৰা পলায়ন এইবোৰ কাহিনী আমাৰ স্বাধীনতাৰ বুৰঞ্জীত সোণালী আখৰেৰে ৰঞ্জিত হ'ব। নাটক-উপন্যাসতকৈও শিহৰণ তোলা এই কাহিনীবোৰ আমাৰ ভৱিষ্যতৰ বংশধৰসকলৰ হ'ব অনুপ্ৰেৰণাৰ উৎস।"

মই সাহ বান্ধি ক'লো, "'পলায়ন' শব্দটো আপেনাৰ মুখত ভাল লগা নাই।"

"এৰা মোৰো ভাল লগা নাই। পলায়ন নহয়— 'উধাও'— তাতোকৈ সুৰলা হ'ব— 'হৰলুকি'? বুলি জ্যোতিপ্ৰসাদে এটি শিল্পীসুলভ মধুৰ হাঁহি মাৰিলে। ভোলা ভূঞাই আগতে সকীয়াই থৈছিল বেছি কথা পাতি জ্যোতিপ্ৰসাদক উত্তেজিত নকৰিবলৈ। কথাটো মনত পৰিল— এঘাৰ বজাৰ লগে লগে উভতিলো।

পিছদিনা আবেলি সুবোধ হাজৰিকাৰে ভূঞাৰ ঘৰ ওলালোগৈ। এম. কম. পৰীক্ষা দিয়াৰ মন হাজৰিকাই সামৰিব পৰা নাই। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অসুখৰ খা-খবৰ লৈয়ে তেওঁ আগতীয়াকৈ উভতিল। তেওঁ কামৰ মানুহ— মই কথাৰ মানুহ। কথা শুনাৰ আগ্ৰহ মোৰ সকৰে পৰা। কিন্তু আজিৰ কথাৰ আকৰ্ষণ বেলেগ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কথা। যি কথাৰে উত্তেজিত কৰিব পাৰে, কন্দুৱাব পাৰে, হুহুৱাবও পাৰে। সেয়ে মই জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাষত বহিলোগৈ।

পোনতে ময়ে আৰম্ভ কৰিলো। "আজি এটা নতুন কথা দেখিলো। কলিকতাৰ দেৱালে দেৱালে ৰঙীণ পষ্টাৰ আঁৰিছে?"

"কিহৰ পষ্টাৰ?"

"গান্ধী গুণ্ডাৰ বিপক্ষে। ৰাইজক এই গুণ্ডাৰ পৰা সতৰ্ক থাকিবলৈ কৈছে?"

"এৰা ময়ো দেখিছো। ৰ'ব এটি কবিতা লিখিছো। গান্ধী গুণ্ডা শিতানেৰে। এই বুলি মেজত সিঁচৰতি হৈ থকা কাগজবোৰ লুটিয়াই কবিতাটি উলিয়ালে। দীঘল কবিতা। আবৃত্তিৰ কাৰণে বৰ উপাদেয়। গান্ধী গুণ্ডাৰ গুণ-গৰিমাৰে ভৰা কবিতা। 'জ্যোতিপ্ৰসাদ ৰচনাৱলী'খন পোৱাৰ লগে লগে বহুবাৰ কবিতাটি বিচাৰিলো। নাপালো। সেই সময়ত কলিকতাত লিখা কেইবাটিও কবিতা ৰচনাৱলীত বিচাৰি পোৱা নাই। আগতেই কৈছিলো যে জ্যোতিপ্ৰসাদ কাগজ-পাতি ৰখাত পৰিপক্ক নহয়। য'তে ত'তে পেলায়। হয়তো এইবোৰ কবিতা ক'ৰবাত নষ্ট হ'ল বা হেৰাল।

এইবাৰ চাৰিদিনৰ মূৰতে কলিকতা এৰিলো।

কলিকতাৰ পৰা উভতি দহ-বাৰ দিন অসমৰ ইফালে-সিফালে ঘূৰিছো। ত্যাগবীৰৰ আদেশত। কিন্তু মোৰ সান্দহ খোৱা বালি তল গ'ল। গ্ৰেপ্তাৰী পৰোৱানা ওলাল। আগৰেপৰা এটি পৰিৱেশত চিনাকি হৈছিলো। ময়ো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভাষাত 'হৰলুকি' হ'লো। পথেক কাল উত্তৰ গুৱাহাটী আৰু তাৰ আশে-পাশে কটাই পলাতকৰ স্বৰ্গ কলিকতা ওলালোগৈ।

বিয়াল্লিশৰ মুক্তি-যুঁজৰ আন এজন চৰকাৰৰ ঘোষিত পলাতক লক্ষ্মীপ্ৰসাদ গোস্বামী। অসুখ। অকল অসুখেই নহয়— বৰ অসুখ। চিকিৎসাৰ কাৰণে তেওঁ তেতিয়া কলিকতাত। আগৰ পৰাই যোগাযোগ আছিল। মোৰ 'ভাগিন'। বিপ্লৱৰ 'ভাগিন'। মই মামা (মোমাইদেউ) এই সম্বোধনতে চিঠি-পত্ৰও চলিছিল। সেয়ে কলিকতা পাই তেওঁক লগ ধৰাত অসুবিধা নহ'ল।

তেওঁৰ পৰাই বহু কথা জানিলো জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণ, অচ্যুত পট্টবৰ্ধন, অৰুণা আছফ আলী, অন্নদা চৌধুৰী, সুচেতা কৃপালিনী আদিক লগ পোৱাৰ কথাও ক'লে। গল্ফ ক্লাব ৰ'ডৰ

ভূঞাৰ ঘৰ অসমৰ পলাতকৰ মুখ্য আড্ডা। আমি (লক্ষ্মীপ্ৰসাদ গোস্বামী, মই আৰু সুবোধ হাজৰিকা) তিনি ফালৰ পৰা গৈ তাত লগ হওঁগে। আমাৰ ভিতৰত হাজৰিকা অৱশ্যে তেতিয়াও মুক্ত হৈ পুলিচৰ চকুত নপৰাকৈ আছে। সেয়ে সকলোৰে যোগাযোগ আৰু লাচনি-পাচনি ধৰিবলৈ তেওঁ— জয়প্ৰকাশৰ পৰা আমালৈকে। অসুখৰ কাৰণে চিত্তৰঞ্জন এভিনিউত এটি কোঠা ভাৰা কৰি লক্ষ্মীপ্ৰসাদ থাকে। কিয়নো তাৰ পৰা ঘনে ঘনে খবৰ ল'বলৈ ডাঃ চৈতন্য হাজৰিকাৰ সহজ আৰু সুবিধা হয়। ডাঃ হাজৰিকা সেই সময়ত কলিকতা মেডিকেল কলেজৰ হাউছ চাৰ্জন। আমাৰ সকলোৰে লগ পোৱাৰ ঠাই হ'ল ভোলা ভূঞাৰ ঘৰ; সেইটোৱেই যেনিবা সেই সময়ৰ 'অসম হাউছ'। সেই ঘৰৰ প্ৰতি আমাৰ আকৰ্ষণ দুতপৰীয়া। ভোলা ভূঞাৰ আতিথ্য আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৎ সংগ।

১৯৪৩ চনৰ জানুৱাৰী মাহত জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণে মুক্তি-যুঁজাৰুসকললৈ লেখা প্ৰথমখন চিঠি প্ৰকাশ হয়। এই চিঠি আগষ্ট বিপ্লৱৰ ধৰ্মপত্ৰৰ দৰে বিবেচিত হৈছিল। আমাৰ হাততো সেই চিঠি পৰেহি। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সৰু কুঠৰীতে এই চিঠিৰ বহুবাৰ বহু ধৰণে পঠন আৰু ৰোমন্থণ হয়। জ্যোতিপ্ৰসাদে এই আলোচনাত আগভাগ লয়। এই চিঠিৰ অসমীয়া পাঠ যুগুতোৱাত সাহিত্যিক হৰেন্দ্ৰনাথ কলিতায়ো আমাক বহুখিনি সহায় কৰিছিল। সেই সময়ত কলিকতা হাই ক'ৰ্টত ওকালতি কৰা ভবেশ চন্দ্ৰ বৰুৱাও আমাৰ লগত পাকে-প্ৰকাৰে জড়িত হৈ পৰিছিল। তেওঁ পাৰ্ক চাৰ্কাচৰ এটি ঘৰত আছিল। পাৰ্ক চাৰ্কাচৰ ভবেশ বৰুৱাৰ ঘৰ আৰু টালিগঞ্জৰ যাদব চলিহাৰ ঘৰ আমাৰ যেনিবা বৈদেশিক দপ্তৰ (foreign office)। ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইৰ পৰা বিশেষকৈ ডাঃ ৰামমনোহৰ লোহিয়া, পূৰ্ণিমা বেনাৰ্জী আদিৰ পৰাও এই ঠিকনাতে আমাৰ নিজা ভাষাত (code) চিঠি-পত্ৰ আৰু তাঁৰ-বিনিময় হৈছিল। পিছৰ ফালে অৰুণা আছফ আলীৰ দ্বাৰা বৰুৱাৰ ঘৰ আংশিক দপ্তৰৰ (part time office) দৰে ব্যৱহৃত হৈছিল। টালিগঞ্জৰ ২১ (বি) গল্ফ ক্লাব ৰ'ডৰ যাদব চলিহাৰ বৈঠকখানা আমাৰ যেন সভাঘৰ (conference room)। এই বৈঠক খানাতে আগষ্ট বিপ্লৱৰ গুৰি ধৰোতা জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণ, অচ্যুত পট্টবৰ্দ্ধন, অৰুণা আছফ আলী, অন্নদা চৌধুৰী, সুচেতা কৃপালিনী আদিৰ লগত ভাগে ভাগে বৈঠক বহিছিল। বিভিন্ন সময়ত বিভিন্ন ধৰণে বিভিন্ন বিষয়ত।

আমাৰ ফালৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদ, লক্ষ্মীপ্ৰসাদ গোস্বামী, শংকৰ বৰুৱা আৰু আমি (সুবোধ হাজৰিকা আৰু মই)। লক্ষ্মীপ্ৰসাদৰ আপ্ৰাণ চেষ্টাৰ ফলতেই ই সম্ভৱ হৈছিল।

জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণ আৰু অচ্যুত পট্টবৰ্ধনৰ লগত হোৱা আলোচনাত জ্যোতিপ্ৰসাদ আৰু লক্ষ্মীপ্ৰসাদেই আগভাগ লৈছিল। অসমৰ আন্দোলনৰ বিষয়ে আৰু এই আন্দোলনত ছহিদ হোৱা বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকলৰ বিষয়ে কঁহিয়াই দাঙি ধৰিছিল। এই আলোচনাৰ পিছতে আন্দোলনৰ গুপুত মুখপত্ৰ 'ইনক্লাব'ত (Inquilab) অসমৰ আন্দোলনত ছহিদ হোৱা কনকলতা, মুকুন্দ কাকতি, তিলক ডেকা আদিৰ কথা প্ৰকাশ হৈছিল।

সেইদিনা সন্ধিয়াৰ আলোচনাত আমি নীৰৱ দৰ্শকৰ দৰে চাই ভাবিছিলো— আজি দুজন জে. পি. (J.P.) একে উদ্দেশ্যেৰে মিলিত হৈছে। জয়প্ৰকাশ আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ।

এই জয়ৰ জ্যোতিয়ে দেশৰ মুখ নিশ্চয় উজ্জ্বল কৰিব।

অসমৰ বিয়াল্লিশৰ বিপ্লৱৰ অন্যতম হোতা শংকৰ বৰুৱাৰ লগতো এইদৰে এবাৰ আলোচনা

হৈছিল। এই একে ঠাইতে। সেই কথা আমাৰ পলাতকৰ ডায়েৰিত লিপিবদ্ধ কৰা হৈছে। প্ৰবন্ধটিৰ পথ হেৰাই যোবাৰ ভয়ত সেই কথা ইমানতে সামৰিলো।

সেই সময়ত কলিকতাত থকা কালৰ ভাৰতৰ বহুতো বিপ্লবী, বহুতো বুদ্ধিজীবীৰ সৈতে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ভেটাভেটি হৈছিল। বহুতে বহু ধৰণেৰে তেওঁৰ বিষয়ে মন্তব্যও কৰিছিল। অৰুণা আছফ আলীয়ে কৈছিল : "He is a fine gentleman. He is a revolutionary poet, not a revolutionary politician."

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত এদিন সন্ধিয়া বহু সময় আলোচনা কৰি ওলাই আহোঁতে অচ্যুত পটুবৰ্দ্ধনে মন্তব্য কৰা শুনিছিলো : "He is more of a Nazrul than Subhas". কথাষাৰ মোৰ বৰ মনঃপুত হৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সকলো পৰিচয় যেন এই এষাৰি কথাতে সন্নিবিষ্ট হৈ আছে। কিয়নো কলিকতাৰ সেই অকণি কুঠৰীত জ্যোতিপ্ৰসাদেৰে যেতিয়াই মুখামুখি হৈছিলো তেতিয়া তেওঁক লিখনী লৈ লিখি থকা অবস্থাতেই পাইছিলো। কথা পাতোতেও তেওঁ ৰাজনৈতিক বিপ্লৱৰ কথা নকৈ সাহিত্য-সংস্কৃতিৰ বিপ্লৱৰ কথাই বাৰে বাৰে কৈছিল। বিশ্বযুদ্ধৰ বোমা, আকাশীযানৰ আক্ৰমণ, ভাৰত-ত্যাগ আন্দোলনৰ অগ্নিময় বা-বতাহৰ সমুখা-সমুখি হৈও তেওঁ লিখনী এৰি দিয়া নাছিল আৰু আমাকো লিখিবলৈ বাৰে বাৰে সকীয়াইছিল।

তেওঁৰ ওচৰ পালেই নতুনকৈ লিখা কবিতা পঢ়ি শুনায় আৰু কেতিয়াবা আকৌ আমাকো আবৃত্তিৰ ঠাঁচত পঢ়িবলৈ অনুৰোধ কৰে।

এইদৰেই অজ্ঞাতবাসৰ দিনবোৰ কাটি যায়।

১৯৪৩ চন। জুলাই মাহৰ ২১ তাৰিখ। বৰ গৰম। দিনটো ছাটি-ফুটি কৰি কটাই ব'দ লহিয়াওঁতে ফুৰিবলৈ ওলাইছো। সুবোধ হাজৰিকাৰ স'তে। কিতাপ কিনাত হাজৰিকাৰ বৰ চখ। সেই দিনাও তেওঁ চৌৰংগীৰ বাকৰিত মুকলি কিতাপৰ দোকানত এখন কিতাপ কিনিলে। এখন কিতাপৰে দুটা খণ্ড। গান্ধী এণ্ড গান্ধীজিম। লেখক পট্টাভি সীতাৰামীয়া। তাৰ পৰা টালিগঞ্জ ওলালোগৈ। জ্যোতিপ্ৰসাদ গৰমতে উচপিচাই আছিল। হাজৰিকাৰ হাতত কিতাপৰ টোপোলাটো দেখি সুধিলে, "হাজৰিকা, কি কিতাপ কিনিলে?" হাজৰিকাই কিতাপখনৰ নাম ক'লে।

'চাওঁ' বুলি নিজেই টোপোলাটি খুলিলে।

"এইখন মোক দিয়ক। মই পঢ়ি চাওঁ" বুলি পাত লুটিয়াবলৈ লাগিল।

হাজৰিকাই পোনতে অলপ ইতস্ততঃ কৰিছিল। কিন্তু শেষত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অনুৰোধ উপেক্ষা কৰিব নোৱাৰিলে। আমি উভতিলো।

এসপ্তাহমান পিছৰ কথা। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওচৰলৈ গ'লো। জ্যোতিপ্ৰসাদে ভূঞাক আগত বহুৱাই কিবা কৈ আছিল। আমাক দেখিয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদে চিঞৰি উঠিল, "হাজৰিকাৰ দুয়ো খণ্ড কিতাপ পঢ়িলো। কিন্তু সীতাৰামীয়াই গান্ধীবাদৰ প্ৰভাৱৰ কথা এটা নিৰ্দিষ্ট সীমালৈহে দেখিছে। মই কিন্তু বহু দূৰলৈকে দেখিছো। মানুহে হিংসা জলাঞ্জলি দি অহিংসাক আঁকোৱালি ল'ব। মানুহ হ'ব সত্য-সুন্দৰৰ সাধক। বিশ্বজুৰি গান্ধীবাদ প্ৰতিষ্ঠা হ'ব। বিশ্বৰ ৰাজনৈতিক ক্ষমতা আপোনাআপুনি আহি শিল্পী আৰু সুন্দৰৰ পূজাৰীসকলৰ হাতত পৰিব।" আবেগ আৰু ভাববিলাসিতাত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ক্ষীণ মুখখনি যেন ভৱিষ্যতৰ সোণালী দিনৰ কথা ভাবি উজ্জ্বল হৈ উঠিল।

উভতিবৰ সময়ত ভূঞাই সুধিলে মোক "কিবা বুজিব পাৰিলেনে?"

"আপুনি?"

"মই হ'লে একো বুজিব নোৱাৰিলো।"

ভূঞাৰ সহজ-সৰল মন্তব্যত আমি হাঁহি সামৰিব নোৱাৰিলো।

আগষ্ট-বিপ্লৱৰ গুৰি ধৰোঁতাসকলৰ মাজত বিপ্লৱৰ নতুন কাৰ্যসূচীৰ আলোচনা হৈছে। গৰিলা বাহিনী সংগঠনৰ বাবে প্ৰস্তুতি চলিছে। সংগঠনৰ কাৰণে জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণ, অচ্যুত পট্টবৰ্দ্ধন, অৰুণা আছফ আলী আদি গুৰিধৰোঁতাসকল বিভিন্ন প্ৰান্তলৈ যোৱাৰ কথা। অসমলৈকো। অসমৰ ভ্ৰমণৰ উদ্দেশ্য অতি গুৰুতৰ। নেতাজী সুভাষ বসুৰ আজাদ হিন্দ বাহিনীক স্বাগত সম্ভাষণ জনাবলৈ এটি গৰিলা দলক অসমৰ সীমা পাৰ কৰি পঠোৱাৰ জল্পনা-কল্পনা চলিছে।

দুই আগষ্ট, ১৯৪৩ চন। আমি এই বিষয়ে আলোচনা কৰিবলৈ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওচৰলৈ গ'লো। আবেলি ছয়মান বজাতে সেইখিনি পালোগৈ। অসুখীয়া গাৰেই লক্ষ্মীপ্ৰসাদো আমাৰ লগত ওলাল। আমি গৈ জ্যোতিপ্ৰসাদক নতুন ৰূপত দেখিলো। তেওঁ যেন সাধনাত সিদ্ধি লাভ কৰি অহৈতুকী আনন্দ লাভ কৰিছে।

"আহক। আহক!" বুলি আমাক আদৰিলে। আমাৰ কথা সদৰি কৰিবলৈ নৌপাওঁতেই তেওঁ আৰম্ভ কৰিলে, "মই সিদ্ধান্তত উপনীত হৈছো। আপোনালোকেও তাকেই কৰক। আমি ভুল পথে খোজ লৈছিলো। আমি এইদৰে আত্মগোপন কৰাটো সমীচীন হোৱা নাই। মই দৰঙৰ জিলাধিপতিলৈ চিঠি দিছো। ইয়াতে আছো বুলি। দুই-এদিনতে মই তেজপুৰলৈ যাম। মই নিজে গৈ ধৰা দিম।"

আমি বজ্ৰপাত পৰা মানুহৰ দৰে হ'লো। মাত-কথা হেৰাল। কেৱল লক্ষ্মীপ্ৰসাদেই গৰজি উঠিল, "আপুনি ঘোৰ অন্যায় কৰিলে। ই আপোনাৰ চৰম দুৰ্বলতা।"

"অহিংসাক সাধাৰণ মানুহে দুৰ্বলতা বুলি ভাবেই। কিন্তু অহিংসা সবলৰ অস্ত্ৰ। মহাযোগী মহাত্মা গান্ধীৰ এই অহিংসা সবলৰ অস্ত্ৰ। মহাযোগী মহাত্মা গান্ধীৰ এই অহিংসা অস্ত্ৰ দুৰ্বলৰ হাতত শোভা নাপায়। মই এই অস্ত্ৰকে বাছি লৈছো।"

"আমি ইংৰাজ চৰকাৰক চৰকাৰৰূপে স্বীকাৰ কৰি লোৱা নাই। আমাৰ দেশক শাসন কৰাৰ তেওঁলোকৰ অধিকাৰ নাই। আমাৰ কথা— তেওঁলোকে ইয়াৰ পৰা আঁতৰি যাব লাগে। গান্ধীজীয়েও ইংৰাজক ভাৰত-ত্যাগ কৰিবলৈ দাবী তুলিলে।" লক্ষ্মীপ্ৰসাদে এইদৰে যুক্তি দাঙি ধৰিলে।

তুমুল তৰ্ক হ'ল। গল্ফ ক্লাবৰ সেই সৰু কোঠালিটো তৰ্কজালত থকা-সৰকা হ'ল। বা-বতাহ গৰম হৈ পৰিল।

চাওঁতে চাওঁতেই সময়বোৰ বিজুলী-বেগেৰে পাৰ হৈ গ'ল। ন-দহ-এঘাৰ বাজিল। আমি তিনিও পদব্ৰজে উভতিলো— ৰাসবিহাৰী মোৰলৈকে।

আগষ্ট মাহৰ প্ৰথম সপ্তাহ পাৰ হোৱাৰ লগে লগে জ্যোতিপ্ৰসাদ তেজপুৰলৈ উভতিল। ভূঞাৰ সেই সৰস ঘৰটি তেনেই উকঙা উকঙা লগা হ'ল।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই কৰ্মৰ প্ৰতিক্ৰিয়া টালিগঞ্জৰ গল্ফ ক্লাবৰ এই ঘৰটিৰ ওপৰতো পৰিল। লালবজাৰৰ পৰা পুলিচ-ডাৰোগা আহি এই ঘৰ খানাতালাচ কৰিলেহি। কিছুমান কাগজ-পত্ৰেৰে সৈতে ভোলা ভূঞাক ধৰি নি আলিপুৰ জেলত ভৰালেগৈ।

আমাৰ গুপ্ত মন্দিৰ নিমাওমাও হ'ল। কেদাৰনাথ-বদ্রিনাথ মন্দিৰবো হেনো দুৱাৰ ছমাহলৈ বন্ধ হয়। আমাৰ কিন্তু এই গুপ্ত মন্দিৰৰ দুৱাৰত চিৰকাললৈ পুলিচৰ তলা লাগিল। কথাটো শুনি আমি বৰ বিহ্বল হ'লো। সুবোধ হাজৰিকাই আক্ষেপ কৰি ক'লে, "ছিঃ ছিঃ মোৰ কিতাপবোৰ তাতে থাকিল।"

"কি কিতাপ?" সুধিলো।

ৰামকৃষ্ণৰ 'কথামৃত', বিবেকানন্দৰ 'কৰ্মযোগ', ইলেক্সি কেৰলৰ 'মেন দি আননউন'(Man The Unknown)। আমাৰ মুখৰ পৰা ক'ব নোৱাৰাকৈ ওলাল 'মেন দি আননউন।'

সিমানতো ডাৱৰ নাতৰিল। দুদিন পিছতে সুবোধ হাজৰিকাক বিচাৰি লালবজাৰৰ পুলিচ হাৰ্ডিঞ্জ হোষ্টেল ওলালগৈ। আমাৰ চিন্তাই পাৰ নোহোৱা হ'ল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সেই চিঠিখনলৈ সন্দেহ হ'ল। কিন্তু পিছত ভূঞাৰ মুখত শুনিলো হাজৰিকালৈ কিতাপকেইখনৰ লগতে জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই ঠিকনাতে এখন ধন্যবাদ জনাই চিঠি লিখি ভূঞাৰ হাততে থৈ গৈছিল। চিঠি আৰু কিতাপবোৰ পুলিচৰ হাতত পৰিছিল।

আমি ডাঃ চৈতন্য হাজৰিকাৰ ওচৰ পালোঁগৈ। সুখ-দুখ সকলোৰে লগৰী এই ডাঃ হাজৰিকা। তেওঁ যেন এই পলাতকসকলৰ অভিভাৱক। জয়প্ৰকাশ নাৰায়ণৰ পৰা আমাৰ দৰে লোকলৈকে। তেওঁৰে গৈ আলছিলো। লক্ষ্মীপ্ৰসাদৰ অসুখ নিৰাময় হোৱা নাই; তেনেই নিশকতীয়া— জিৰণিৰ আৱশ্যক। ডাঃ চৈতন্য হাজৰিকাই তেওঁক ভুৱা নামেৰে কলিকতা মেডিকেল কলেজৰ এটি কোঠাত সুমুৱাই ৰাখিলে। সুবোধ হাজৰিকাই এম. কম. পৰীক্ষাৰ পুথি-পাঁজি সামৰি ডঃ লোহিয়া, পূৰ্ণিমা বেনাৰ্জী, উষা মেহতা আদিৰ সান্নিধ্য বিচাৰি সেই নিশাৰ গাড়ীত বোম্বাইলৈ পুলুকা মাৰিলে।

ময়ো ৰাতিটো ৫৬ নং কলেজ ষ্ট্ৰীটৰ কমল নাৰায়ণ চৌধুৰীৰ লগত কটাই পিছদিনা অসম মেইল যোগে ৰাওনা হৈ আমিনগাঁৱত নামি অবাটেদি বগুৱা বাই উত্তৰ গুৱাহাটীৰ শিল-সাঁকোত থকা অজিতদা (অজিত বৰুৱা) আৰু চম্পা বৌৰ ঘৰত পুনৰ কিছুদিনৰ কাৰণে আশ্ৰয় ল'লোহি।

দেশ স্বাধীন হোৱাৰ পিছতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বহু ঠাইত বহুৰকমে মুখামুখি হৈছিল। কিন্তু উল্লেখযোগ্য একো নাছিল। কেৱল 'ভালে আছো ভাল চাওঁ' ধৰণৰ মুখামুখি। শেষত জ্যোতিপ্ৰসাদে সক্ৰিয়ভাৱে আই পি. টি. এ. (I. P. T. A) ত যোগদান কৰে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই সিদ্ধান্তত আৰু পিছত অৰুণা আছফ আলীৰ শান্তি কমিটীত যোগদানে আমাৰ চাম লোকক খন্তেকলৈ হ'লেও হতাশ কৰিছিল। কিন্তু জ্যোতিপ্ৰসাদে অসমীয়া সাহিত্য-সংস্কৃতি, মুক্তি-যুঁজৰ কাৰণে আগবঢ়োৱা অৰিহণা আৰু তেওঁৰ মহান ব্যক্তিত্বৰ কথা আমি আজিও শ্ৰদ্ধাৰে সোঁৱৰো। □

[সূত্ৰ : প্ৰকাশ, জানুৱাৰী, ১৯৮২]

মহাত্মাৰ দ্বাৰা প্ৰভাৱান্বিত জ্যোতিপ্ৰসাদ

পদ্মা আগৰৱালা

ফুলপাহ দেখিলেই তাৰ সৌৰভৰ কথা আৰু জুইকুৰা দেখিলেই তাৰ সোণালী শিখালৈ মনত পৰাৰ দৰে মহামানৱ গান্ধীজীক সুঁৱৰিবৰ সময়তো তেওঁৰ প্ৰিয় শিষ্য, প্ৰিয় ভক্ত ৰূপকোঁৱৰ জ্যোতিপ্ৰসাদলৈ মনত পৰিবই। মহাত্মাৰ প্ৰভাৱ কিমানখিনি যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰত পৰিছিল তাৰ আভাস তেওঁৰ অগ্নিময়ী গীত, কবিতা আৰু তেওঁৰ ৰচনাৱলীৰ পাতে পাতে পোৱা যায়।

স্বাধীনচিতীয়া, স্বদেশপ্ৰেমী এটি সম্ভ্ৰান্ত পৰিয়ালত জন্ম-গ্ৰহণ কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদে পৰিয়ালৰ বিশেষকৈ তেওঁৰ মাক-দেউতাকৰপৰা সেই প্ৰভাৱ সম্পূৰ্ণৰূপে পাইছিল। ১৯১৮ চনতে যুৱক জ্যোতিপ্ৰসাদ দেউতাক পৰমানন্দৰ লগত আহমেদাবাদ কংগ্ৰেছলৈ গৈছিল। তাত মহাত্মা গান্ধী আৰু নেতাসকলৰ তেজোদীপ্ত বক্তৃতাই তেওঁক আপ্লুত কৰিছিল। সুন্দৰৰ পূজাৰী জ্যোতিপ্ৰসাদে তাতো সুন্দৰৰ সন্ধান পাইছিল। আহমেদাবাদৰ প্ৰতিজন পুৰুষ আৰু মহিলাৰ গাত কৃষ্ণ আৰু ৰাধাৰ সাদৃশ্য দেখি আহিছিল বুলি তেওঁ কৈছিলহি।

১৯২১ চনত গান্ধীজী অসমলৈ আহোঁতে তেজপুৰত প্ৰাতঃস্মৰণীয় আগৰৱালা পৰিয়ালৰ ঐতিহ্যপূৰ্ণ 'পকী' ঘৰতে থাকেহি। সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদ ওঠৰ বছৰীয়া ল'ৰা। সেই কেইদিন গান্ধীজীৰ লগে লগে থাকি, তেওঁক নিজ হাতে শুশ্ৰূষা কৰি জ্যোতিপ্ৰসাদ গান্ধীজীৰ কথা-বতৰাত ভোল গৈছিল। মহাত্মাজীয়েও আজৰি সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদক ওচৰত বহুৱাই লৈ নানা কথা-বতৰা পাতিছিল। সেই প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাৱান্বিত জ্যোতিপ্ৰসাদ তেতিয়া পুৰা 'ভলন্টিয়াৰ' হৈ উঠিছিল। গান্ধীজীৰ অগ্নিময়ী বক্তৃতা শুনি বিদেশী বস্ত্ৰ বৰ্জন কৰিবলৈ ঘৰত যিমানখিনি বিলাতী কাপোৰ আদি আছিল পকীঘৰৰ আগচোতালত সকলো গোটাই আনি তাত অগ্নি-সংযোগ কৰিছিল। আনকি মাক কিৰণময়ীয়ে নিজ-হাতে বোৱা আটকধুনীয়া গুণাৰ বনকৰা খনীয়া কাপোৰখনো সেই অগ্নিকুণ্ডত পুৰি পেলাইছিল, যিহেতু নিজ-হাতে বোৱা হ'লেও, গান্ধীজীয়ে ক'লে, কাপোৰখনৰ সূতাখিনি বিদেশী সূতা। সেই পকীঘৰৰ চোতালতেই দিনৌ কতনো সভা-সমিতি বহিছিল, তাতেই বহি গান্ধীজীয়ে জনগণক জগাই তুলিছিল স্বাধীনতাৰ বাণীৰে।

১৯২১ চনত মহাত্মাগান্ধীৰ অসহযোগ আন্দোলনে পৃথিৱীজুৰি আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিলে। অহিংসা অসহযোগ আন্দোলনৰ ঢৌৱে অসমকো ঢৌৱাই তুলিলে। সেই ঢৌ তেজপুৰ পোৱাত জ্যোতিপ্ৰসাদক কোনেও ধৰি ৰাখিব নোৱাৰিলে। হেজাৰ হেজাৰ ছাত্ৰ-ছাত্ৰীয়ে দেশমাতৃৰ পৰাধীনতাৰ কলঙ্কমোচনৰ সংকল্প লৈ এই আন্দোলনত যোগ দিলে। এই আন্দোলনত যোগ দিবলৈ তেজপুৰ হাইস্কুলৰ পৰা ওলাই অহা ছাত্ৰ দলৰ ভিতৰত জ্যোতিপ্ৰসাদেই মুখিয়াল। জ্যোতিপ্ৰসাদ তেতিয়া প্ৰবেশিকা শ্ৰেণীৰ ছাত্ৰ। বাছনি পৰীক্ষাত উত্তীৰ্ণ হৈ উঠিছে মাথোন— তেওঁ আগৰণুৱা হৈ ওলাই আহি ছাত্ৰসকলৰ মাজত দেশপ্ৰেমৰ ভাব জগাই তুলিলে। যেন তেওঁ নিজে ফিৰিঙতি হৈ গোটেই দেশতে আন্দোলনৰ জুই জ্বলাই পৰাধীনতাৰ নাগপাশৰপৰা

আই ভাৰতীক মোকলাই আনিব। তেওঁৰ মনৰ গতিক বোধ কৰিবৰ শক্তি যেন নিজৰেই নাছিল। দুৰ্বাৰ গতিৰে তেওঁ মনৰ গতিৰ লগত বাস্তৱকো গতি দিবলৈ আগবাঢ়িলে। গান্ধীজীৰ প্ৰভাৱেৰে প্ৰভাৱান্বিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ কাপৰপৰা ওলাইছিল—

"শঙ্কা নকৰা নকৰা ভয়
জয় মহাত্মাৰে মহাত্মাৰ জয়।।"

ইউৰোপৰপৰা ঘূৰি অহাৰ বাটত তুৰস্ক, বাগদাদ, বেবিলন, কাৰবালা আদি নানা ঠাই ঘূৰি আহি ভাৰতত সোমায়েই শুনিলে সেই সময়ত চলি থকা অসহযোগ আন্দোলনৰ কথা। বোম্বাইত ভৰি দিয়েই জ্যোতিপ্ৰসাদে পশ্চিমীয়া চাহাবী সাজপাৰ সোপাকে এৰি শুধ খদ্দৰৰ দেশীয় সাজ-পোছাক পিন্ধি অসম ওলালহি আৰু ধুমুহাৰ গতিৰে কামবিলাক কৰিবলৈ ল'লে। ৰায়ত সভা, ৰাষ্ট্ৰীয় সম্মিলন আদি নতুনকৈ পাতি সেৱক-সেৱিকাৰ দল গঠন কৰি নিজে সেৱক দলৰ অধিনায়ক হৈছিল। নিজে আৰ্হি দি তৈয়াৰ কৰোৱা জি, অ'. চি পোছাক পিন্ধি নিজে লিখি সুৰ-সংযোজনা কৰা দেশপ্ৰেমমূলক গীত—

"বিশ্ববিজয়ী নৱজোৱান বিশ্ববিজয়ী নৱজোৱান,
শক্তিশালী ভাৰতৰ, ওলাই আহাঁ ওলাই আহাঁ সন্তান তুমি বিপ্লৱৰ"

গাই গাই অসমৰ ডেকা-গাভৰুক উদ্বুদ্ধ কৰিছিল। সেই তেজোদ্দীপক গীতৰ আহ্বানত সকলো দলে দলে আহি যোগ দি গান্ধীৰ স্বাধীন ভাৰত পৰিকল্পনাত কিমানখিনি যে অৰিহণা যোগালে তাক সকলোৱেই স্বীকাৰ কৰিব। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বন্ধুৰ মুখৰ পৰাই শুনা কথাঃ জ্যোতিপ্ৰসাদে সকলোৰে হাতত জাতীয় পতাকা দি ৰাতি-দিন সমানে ধূলি উৰুৱাই বিশ্বনাথৰ ফালৰ ছয়দুৱাৰৰ পৰা চাৰিদুৱাৰলৈকে কুৰি-ডেৰ কুৰি মাইল খোজ কাঢ়ি আহে। সেই অগ্নিময়ী গীতৰ আহ্বানত নেওচা দিয়াৰ ক্ষমতা কাৰো নাছিল। হাতত নিচান, মুখত অগ্নি-বৰষা গীতেৰে সমুখত অধিনায়কক লৈ কৰা শোভাযাত্ৰাৰ দলটো আগবঢ়াৰ লগে লগে গাঁৱে-চহৰে প্ৰতিজন ডেকা-গাভৰু য'ত যেনেকৈ থাকে সেইদৰে আহি সমদলত যোগ দিয়েহি।

এই অসহযোগ আন্দোলনৰ সময়ত বিশ্ববিজয়ী নৱজোৱানৰ বাহিৰেও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অমৰ কাপৰপৰা ওলাইছিল— অ' আমাৰ গাঁও, আহ অ' ওলাই আহ অ' অসম দেশৰে শক্তিমান, উৰ্ উৰ্ উৰ্ অভ্ৰভেদী উৰ, তিনি বৰণীয়া ভাৰতৰে পতাকা ইত্যাদি। আনকি বিদেশত থকা কালতো জ্যোতিপ্ৰসাদৰ স্বদেশপ্ৰেমী মন নিজৰ দেশৰ চিন্তা ভাবনাৰেই ভৰপূৰ আছিল। সুদূৰ জাৰ্মানীৰপৰা তেওঁ অসমবাসীলৈ লিখি পঠাইছিল ডেকা-গাভৰুক জগাই তোলা দুটি গীত— "সাজু হ'বৰে হ'ল ডেকা ল'ৰা" আৰু "আই আই আই লুইতৰ পাৰৰে আমি ডেকা ল'ৰা মাৰিবলৈ ভয় নাই।"

বিদেশৰপৰা আহি পোৱাৰ পিছত আইন-অমান্য আন্দোলন লগাৰ তিনি মাহ পিছতেই গান্ধী আৰউইন চুক্তি হয়। তাৰ পিছতেই তেজপুৰ কংগ্ৰেছ দলৰ অধিনায়কহৈ জ্যোতিপ্ৰসাদে ১৫ মাহ সশ্ৰম কাৰাদণ্ড আৰু ৫০০ টকা জৰিমনা ভৰিবলগীয়া হয়।

১৯৩৪ চনত মহাত্মাজী দ্বিতীয়বাৰ অসমলৈ আহোঁতে পুনৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ঘৰতে থাকেহি। সেই সময়ত তেওঁ কলংপুৰৰ নিজৰ পৰিয়ালৰ চাহ বাগিচা ভোলাগুৰিত তেওঁৰ পৰিকল্পনাৰ 'চিত্ৰবন' অসমীয়া ফিল্ম-শিল্পৰ প্ৰতিষ্ঠান 'চিত্ৰলেখা মুভিটোন' আৰম্ভ কৰে। গান্ধীজীয়ে সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদক সুধিছিল, "এতিয়া তুমি কি কাম হাতত লৈছা" বুলি; উত্তৰত জ্যোতিপ্ৰসাদে ফিল্মশিল্পৰ কথা কওঁতে গান্ধীজীয়ে চিন্তা কৰি কৈছিল— "কিন্তু ফিল্মৰ কাৰণেতো যথেষ্ট raw material লাগিব। বিদেশৰ পৰা আমদানি নকৰাকৈ সেই সামগ্ৰীৰ

প্ৰস্তুত প্ৰণালী শিকিলানে নাই?"

১৯৩৯-৪০ চনত মহাসমৰৰ টোৱে অসমকো খুন্দিয়ালে। ভগ্ন স্বাস্থ্যৰেও জ্যোতিপ্ৰসাদে আকৌ গাঁৱে-ভূঞে ফুৰিবলৈ ল'লে। ন আগষ্টৰ পিছত বিয়াল্লিশৰ বিপ্লৱ আহিল— অসমৰ নেতাসকল গ্ৰেপ্তাৰ হ'ল। তেজপুৰৰ নেতাকেইজনৰ ওপৰতো চৰকাৰৰ চকু পৰিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে বিজুলী বেগেৰে তেজপুৰৰ ইমূৰৰপৰা সিমূৰলৈকে শান্তি সেনা বাহিনীক আৰু ৰাইজক অগ্নিময়ী বক্তৃতাৰে জগাই তুলিলে। তেজপুৰৰ কছাৰী ঘৰৰ আগৰ চাৰ্চ ফিল্ডত (বৰ্তমানৰ নেহৰু ময়দান) হোৱা সভাত "এই ইংৰাজৰ কছাৰীঘৰত আমি শই শই মৰি হ'লেও আমাৰ ত্ৰিৰঙ্গ নিচান উৰুৱাবই লাগিব" বুলি কোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰাণৰ তেজোদ্দীপ্ত বাণী আজিও শুনা মানুহে পাহৰিব পৰা নাই। সেই সময়তে নবীয়া-পাটিত নিজৰ পৰিবাৰ আৰু নকৈ ওপজা শিশু সন্তানক এৰি এক অনিশ্চয়তাৰ মাজত জ্যোতিপ্ৰসাদ অনিৰ্দিষ্ট কাললৈ ওলাই যাবলগীয়াত পৰিল। এফালে ভাৰতৰ শেষ স্বাধীনতাৰ ৰণৰ আহ্বান, বিপ্লৱৰ আহ্বান, আনফালে নিজৰ পাৰিবাৰিক কৰ্তব্য— শিশু পুত্ৰ কন্যা আৰু ৰোগশয্যাত পৰি থকা পৰিবাৰৰ প্ৰতি কৰ্তব্যৰ দোমাজাত বিপ্লৱী মনৰ জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজৰ পুত্ৰ-পৰিবাৰৰ ভৱিষ্যত সকলো ভাৰতৰ স্বাধীনতা-যজ্ঞত আহুতি দি বিপ্লৱৰ জ্বলন্ত শিখাত জপিয়াই অসম জুৰি জ্বলা বিপ্লৱৰ জুই-শিখাৰ আঁৰে আঁৰে ফুৰিবলৈ ধৰিলে।

এই অজ্ঞাতবাসৰ ভিতৰতে জ্যোতিপ্ৰসাদে সৰ্বভাৰতীয় নেতাসকলক লৈ এখন নতুন আন্দোলনৰ কাৰ্যসূচী তৈয়াৰ কৰিছিল। এই কাৰ্যসূচী বঙ্গ, বিহাৰ, উৰিষ্যা, মাদ্ৰাজ আদি বিভিন্ন প্ৰদেশলৈ পঠোৱা হয়, আৰু অনুমোদন লাভ কৰে। অৱশ্যে এই কাৰ্যসূচী সম্পূৰ্ণকৈ কাৰ্যত পৰিণত কৰা সম্ভৱপৰ নোহোৱাত তাৰ শেষদফা 'গান্ধীযাত্ৰা' কাৰ্যত পৰিণত হয়। এই গান্ধীযাত্ৰা আঁচনি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ যোগেদি প্ৰথম অসমৰ পৰাই ওলোৱা।

মহাত্মাৰ প্ৰিয় শিষ্য জ্যোতিপ্ৰসাদ হিংসামূলক কাৰ্যৰ সম্পূৰ্ণ বিৰোধী আছিল। সেয়ে মাজে- সময়ে আন কেইজনমান নেতাৰ লগত তেওঁৰ মতানৈক্য ঘটিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদ অন্তৰীণ হৈ কলিকতাত থকা কালতে আগা খাঁ প্ৰাসাদত মহাত্মাজীৰ অনশন আৰম্ভ হয়। অনশনৰ সময়ত ৰাজাগোপালাচাৰীয়ে গান্ধীক দেখা কৰোঁতে মহাত্মাজীয়ে জনালে যে কংগ্ৰেছ কৰ্মীৰপৰা তেওঁ দুটা কথা বিশেষভাৱে বিচাৰে— অহিংসা আৰু গোপনে কোনো কাৰ্য নকৰা (non-violence আৰু non-secrecy)। মহাত্মাই জনালে যিবিলাক কংগ্ৰেছ কৰ্মীয়ে আত্মগোপন কৰি ফুৰিছে তেওঁলোকে মহাত্মাৰ আৰু কংগ্ৰেছৰ আদৰ্শ খৰ্ব কৰিছে, তেওঁলোকে আত্মসমৰ্পণ কৰা উচিত। সেয়ে ১৯৪৩ চনৰ আগষ্ট মাহত জ্যোতিপ্ৰসাদে আত্ম-সমৰ্পণ কৰে।

গান্ধীজীৰ সত্যাগ্ৰহ আৰু অহিংসাই আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰো অন্তৰৰ লক্ষ্য। ১৯৪২ত লেখা তেওঁৰ উদ্দীপনামূলক কবিতাসমূহ 'অসমীয়া ডেকাৰ উক্তি', 'অসমীয়া ছোৱালীৰ উক্তি', 'অসমৰ নবীন জোৱানৰ সঙ্কল্প' পাতে পাতেই প্ৰতিফলিত হৈছে।

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সুসংস্কৃত মনে সদায় বিচাৰিছিল দুষ্কৃতিক মথিমূৰ কৰি সংস্কৃতিক জয়ৰ বৰপীৰাত বহুৱাবলৈ। মানৱ জীৱনটোৱেই তেওঁৰ মনত এটা সংস্কৃতিৰ অভিযান। মানুহৰ ভ্ৰান্তি, হিংসা, দ্বেষ, অসূয়া, অজ্ঞানতা দূৰ কৰি এই পৃথিৱীৰ জীৱনক উজ্জ্বল আনন্দময় কৰি তোলাই সংস্কৃতিৰ লক্ষ্য; কিন্তু এই বাট কাঁইটেৰে ভৰা। নিজৰ জ্ঞানৰ প্ৰভাৱেৰে যিদিনা মানুহে এই কাঁইটীয়া বাট পাৰ হ'ব পাৰিব সেই দিনাহে সংস্কৃতিৰ স্বৰ্গৰাজ্য ৰচিত হ'ব— গান্ধীজীৰ ৰামৰাজ্য প্ৰতিষ্ঠা হ'ব। "জীৱনৰ মহাশিল্পী গান্ধীজীয়ে পৃথিৱীৰ বুৰঞ্জীত যি অভিনৱ সাংস্কৃতিক বিপ্লৱৰ পাতনি তৰি গ'ল সেই বিপ্লৱৰ জুইৰে আমি ভাৰতবৰ্ষ পুৰি তথা নিখিল পৃথিৱীকেই পুৰি সোণ কৰিব লাগিব"— এয়ে আছিল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰৰো অন্তৰৰ কথা।□

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ সান্নিধ্যত*

নগেন কাকতি

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত মোৰ কৈশোৰতে হোৱা সান্নিধ্য আছিল নিতান্ত পৰিয়ালৰ আত্মীয়তা সংক্ৰান্তত। জ্যোতি দাদাৰ মাক কিৰণময়ী শিৱসাগৰৰ বলিয়াঘাটৰ আমাৰ তিৰো কাকতি পৰিয়ালৰ জীয়ৰী। আমাৰ জেঠাইদেউ। এই সূত্ৰতে সৰুকালৰেপৰা কেতিয়াবা তামোলবাৰী চাহ বাগিচাৰ হাউলিত নহ'লে ডিব্ৰুগড় খলিহামাৰীত থকা আগৰৱালা পৰিয়ালৰ বিখ্যাত বঙলাত স্নেহময়ী কিৰণময়ী জেঠাইদেউৰ মৰম-চেনেহ পোৱাৰ আৰু জ্যোতি দাদাক আঁতৰৰ পৰা দেখাৰ সৌভাগ্য ঘটিছিল। পছিমৰ পৰা উভতি অহাৰ পিছত জ্যোতিদাদাক দেখিছিলো ডাঠ খদ্দৰ ধূতি-পাঞ্জাবী পৰিহিত এক অভিনৱ চেহেৰাত। সাধাৰণতে চাহ বাগিচাৰ মালিক ধনী অভিজাত পৰিয়ালৰ আন বিলাতফেৰং ডেকাসকলৰ চাল-চলন, বেশ-ভূষা, চিন্তা-ভাবনাৰ লগত জ্যোতিদাদাৰ ক'তো মিল নাই। কাৰণ সেইসকল আছিল বিলাতী চাহাবৰ সম্পূৰ্ণ এক ভাৰতীয় সংস্কৰণ। পছিমৰ পৰা বিশ্ববিদ্যালয়ৰ কোনো উচ্চ ডিগ্ৰী লৈ জ্যোতিপ্ৰসাদ উভতি নাহিল— আহিল এনে এক মন লৈ, এনে স্বদেশপ্ৰেমী দৃষ্টিভংগী লৈ যিটোৱে তেওঁক অসমৰ হাবি-বন, নৈ-পৰ্বত, জান-জুৰিৰে ভৰা গাঁও— অসমৰ গণ-জীৱনৰ 'জনতাৰ বিশ্ববিদ্যালয়ত' প্ৰৱেশ কৰোৱালে। অসমৰ নামঘৰৰ খুটাত কাটি থোৱা ভাস্কৰ্য, স্থাপত্যৰ নিদৰ্শন চাই নতুন আৱিষ্কাৰৰ বিস্ময়ত অভিভূত হৈ চিঞৰি উঠিল, "সেইদিনাৰ পৰাহে মই অসমীয়া হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিলো। ভিতৰৰ চাহাবটো ওলাই লৰ মাৰিলে।" দেশৰ মাটিত দেশৰ জনতাই কৰা সৃষ্টিত যে আন্তৰ্জাতিক আবেদন-নিহিত সৃষ্টি থাকিব পাৰে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উপলব্ধিত সেয়া ধৰা দিলে। এয়া আৰম্ভ হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ 'অসম আৱিষ্কাৰ'ৰ অভিযান। বিদেশী সাম্ৰাজ্যবাদী শক্তিৰ বিৰুদ্ধে মহাত্মা গান্ধীৰ নেতৃত্বত হোৱা জাতীয় মুক্তি-সংগ্ৰামৰ পটভূমিত অসমৰ সংগ্ৰামী জনতাৰ লগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ঘনিষ্ঠ যোগাযোগ হ'ল। স্বাভাৱিকতেই জ্যোতিপ্ৰসাদ এই সংগ্ৰামৰ শিল্পী-সৈনিক। ভগৎ সিং ৰাজগুৰুৰ ফাঁচী হৈ গ'ল। জ্যোতিপ্ৰসাদ কংগ্ৰেছ সেৱাদলৰ কামত ব্যস্ত। এইখিনি সময়তেই তেওঁ ৰচনা কৰে বিখ্যাত উদ্দীপনাময় দেশপ্ৰেমমূলক গীতসমূহ। মন কৰিবলগীয়া কথা যে গীতসমূহ প্ৰায়ে সমবেত গীত। গীত-মাতত জনতাৰ অংশ গ্ৰহণ জ্যোতিপ্ৰসাদে বিচাৰিছিল।

১৯৩৫ চনৰ কোনোবা এদিন ডিব্ৰুগড়ত 'জয়মতী' কথাছবিৰ উদ্বোধন হ'ব আমোলাপট্টী নাট্য-মন্দিৰত (আজিকালিৰ ডি. এ. পি. হল)। ডিব্ৰুগড়ীয়া ৰাইজৰ উলাহ-উদ্দীপনাৰ সীমা নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজে আহি আমাৰ পৰিয়ালৰ মা-দেউতা আটাইকে নিমন্ত্ৰণ কৰিলেহি।

---

*গণনাট্য সংঘৰৰ যোগদান কৰা সময়ৰ বৰ্ণনা — সম্পাদক

"লাৰুবা গোপাল, তুমিও যাবা।" মোৰ পিঠিত হাত বুলাই জ্যোতি দাদাই কৈছিল। মোৰ ঘৰত মতা নাম আছিল 'লাৰু'। জ্যোতি দাদাই কেতিয়াবা তাৰ পিছত 'গোপাল'টো লগাই ধেমালিৰে মাতিছিল।

'জয়মতী'ৰ প্ৰদৰ্শনৰ প্ৰায় আঢ়াইকেউদিন সৰু-দাদাৰ (জ্যোতি-ভ্ৰাতৃ শ্ৰীহৃদয়ানন্দ আগৰৱালা) সৌজন্যত বৰ হেঁপাহেৰে প্ৰথম অসমীয়া কথাছবি 'জয়মতী' চোৱা আজিও ৰিণিকি ৰিণিকি মনত পৰে। বকুলবনৰ কবি শ্ৰীআনন্দ চন্দ্ৰ বৰুৱাদেৱে অতি চেনেহ আৰু হেঁপাহেৰে জ্যোতিপ্ৰসাদক দিয়া 'ৰূপকোঁৱৰ' উপাধিটোৱে সেই সময়ত মোৰ কিশোৰ মনত এক স্বকীয় উপলব্ধি সঞ্চাৰ কৰিছিল। গাঁঠি হাজৰিকাৰ ভাৱত ফণী শৰ্মাৰ বলিষ্ঠ অভিনয়ে মোৰ মনত বৰ প্ৰভাৱ পেলাইছিল। সেই অভিনয় মই আজিও পাহৰিব পৰা নাই। ছবিখন শেষ কৰিছে 'লুইতৰে পানী যাবি ঐ বৈ' গীতটিৰে। আমাৰ মাজত সেই সময়ত এই গীতটো বৰ জনপ্ৰিয় হৈ উঠিছিল। 'জয়মতী' মোৰ নিজৰ জীৱনতে চোৱা দ্বিতীয়খন সবাক চলচ্চিত্ৰ। 'আলম আৰা' ভাৰতৰ প্ৰথম সবাক চলচ্চিত্ৰ আছিল। আৰ্থিক ফালৰ পৰা ছবিখনে যথেষ্ট লোকচান ভৰিব লগা হোৱাৰ বাহিৰেও জ্যোতিপ্ৰসাদে একাংশৰ কঢ়া সমালোচনাৰো সন্মুখীন হ'ব লগা হ'ল। আমাৰ পৰিয়ালৰ মাজত সেই সময়ত হোৱা কথা-বাৰ্তাৰ পৰাই সেইবোৰ কথাৰ অলপ গম ধৰিব পাৰিছিলো। কিন্তু যি সময়ত কথাছবি শিল্পই পছিমত জন্ম হৈ আঁঠুকাঢ়ি বগুৰা বাই থিয়-দণ্ডা দিবলৈ আৰম্ভ কৰিছে আৰু ভাৰতত মাত্ৰ জন্ম হৈছেহি*— এনে সময়ত বিশ্বৰ একেবাৰে অনুন্নত এক ঔপনিবেশিক পশ্চাৎপদপ্ৰান্ত অসমত কথাছবি নিৰ্মাণৰ এই বিস্ময়কৰ প্ৰচেষ্টা সম্ভৱ হৈছিল এই কাৰণেই যে কলাকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰত আছিল গভীৰ স্বদেশ-প্ৰেম আৰু দেশৰ কৃষ্টি আৰু জনতাৰ প্ৰতি এক অপৰিসীম শ্ৰদ্ধা আৰু গভীৰ ভালপোৱা। লগে লগে এইটোও মন কৰিবলগীয়া যে ইয়াৰ পটভূমি আছিল— বিদেশী শাসকৰ অন্যায়-অত্যাচাৰৰ বিৰুদ্ধে দেশ জুৰি হোৱা জাতীয় মুক্তি সংগ্ৰাম; আৰু মুক্তি-যুঁজাৰু শিল্পী-সৈনিক জ্যোতিপ্ৰসাদে লোৱা ছবিখন 'শোণিত কুঁৱৰী', 'কাৰেঙৰ লিগিৰী' নাইবা 'লাচিত বৰফুকন' আদি নহৈ 'জয়মতী'হে হ'ল। ছবিখনত যথেষ্ট টেক্‌নিকেল আসোঁৱাহ বৈ গ'ল সঁচা, কিন্তু কথাছবিৰ দৰে এক শক্তিশালী গণ-মাধ্যমৰ জৰিয়তে জনতাৰ কাষ চাপিব পৰা কৌশলটোৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি বিষয়-বস্তুৰ ওপৰতেই বৰ বেছি জোৰ দিছিল যেন লাগে। কাৰণ পৰৱৰ্তী যুগত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ প্ৰত্যক্ষ পৰামৰ্শ আৰু পৰিচালনাত যেতিয়া গণনাট্যত 'ছাঁ-নাট'ৰ (shadow play) আখৰা কৰোঁহক তেতিয়াও তেওঁ বিষয়-বস্তুৰ (script) ওপৰত বৰ জোৰ দিছিল। কথাছবিৰ নিচিনা এক শক্তিশালী গণ-মাধ্যমক সমকালীন গণ-জীৱনৰ গণ-সংগ্ৰামত এপাট তীক্ষ্ণ অস্ত্ৰৰূপে ব্যৱহাৰ কৰাৰ সম্ভাৱনাৰ ইংগিতো জ্যোতিপ্ৰসাদে উত্তৰ পুৰুষলৈ এৰি গৈছে।

শিল্পী-সাহিত্যিকসকলে 'ৰাজনীতি' নকৰে, নিৰলে ঘৰৰ একোণত বহি লিখে আঁকে গীত-মাত ৰচনা কৰে, সুৰ দিয়ে। সক্ৰিয় ৰাজনীতিয়ে যাতে এওঁলোকক চুবা কৰিব নোৱাৰে এনে এক নিৰাপদ দূৰত্বত থাকি শিল্প-সাধনা কৰা, সৌন্দৰ্যৰ চৰ্চা কৰাৰ পৰম্পৰাৰ কথাই আমি সৰু কালৰে পৰা দেখি-শুনি আহিছিলো। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মাজত, মোৰ কৈশোৰতে দেখা 'ৰূপ'ৰ পূজাৰী 'ৰূপকোঁৱৰ'জনৰে পৰিচয় পাই আহি আছিলো। ১৯৪২ চনৰ গণ-আন্দোলনৰ পটভূমিত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আত্মগোপন জীৱনৰ সংবাদে মোক তেওঁৰ প্ৰতি আৰু আকৰ্ষিত কৰিলে।

---

*আলটাফ মজিদৰ লেখা চাওক — সম্পাদক

গণনাট্যৰ মাজত লগ পোৱা জ্যোতিপ্ৰসাদ

মই নিজে ১৯৩৯-৪০ চনৰ ছাত্ৰ-জীৱনতে অসমৰ তেতিয়াৰ বামপন্থী ছাত্ৰ-আন্দোলনৰ প্ৰতি আকৃষ্ট হওঁ। কটন কলেজৰ ছাত্ৰ আৰু পৰৱৰ্তী অৱস্থাত ১৯৪১-৪২ চনত বেনাৰস বিশ্ববিদ্যালয়ৰ ছাত্ৰ হিচাপে সেই সময়ৰ ছাত্ৰ-আন্দোলনৰ লগত নিজক জড়িত কৰি পেলাওঁ। সেই যুগ আছিল বিশ্ব ফেচিবাদ, সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধী,ঔপনিবেশিক ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে পৃথিৱী জুৰি হোৱা জাতীয় মুক্তি সংগ্ৰামৰ যুগ। গণশিল্পী হেমাঙ্গ বিশ্বাসৰ নেতৃত্বত বক্তৰ ঋণ নামেৰে গণনাট্য সংঘৰ নৃত্য-নাট্য আৰু নতুন দিনৰ গীতৰ শৰাইলৈ এটি শিল্পী দলে স্থানীয় শিল্পী- সকলকো লৈ অসম ভ্ৰমণ কৰে। তেজপুৰত নবীয়া পাটীৰ পৰাই জ্যোতিপ্ৰসাদে দলটিক আদৰণি জনালে। অৱশ্যে বহুতো জনাজাত শিল্পী-সাহিত্যিক আঁতৰি থাকিল। ডিব্ৰুগড়ত এই সংবাদ মোক দিয়াত জ্যোতিপ্ৰসাদ সম্পৰ্কে মোৰ এক নতুন উপলব্ধি হ'ল। মোৰ কৈশোৰৰ 'ৰূপকোঁৱৰ' জ্যোতিপ্ৰসাদ লাহে লাহে এজন 'বিপ্লৱী গণশিল্পী' হিচাপে মোৰ উপলব্ধিত ধৰা দিলে। সেই সময়ছোৱাত চলিছে ভাৰতৰ মুক্তি-যুঁজৰ শেষ সংগ্ৰাম— নৌ-বিদ্ৰোহ, ভাৰত জুৰি শ্ৰমিক ধৰ্মঘট, কৃষক শ্ৰমিক ছাত্ৰ যুৱক সৈনিক গণ সংগ্ৰামৰ দৰে গুৰুত্বপূৰ্ণ ভৱিষ্য নিৰ্ণয়কাৰী ঐতিহাসিক ঘটনাসমূহ। বিশ্ব ফেচিবাদৰ চৰম পৰাজয়, বিশ্বত জাতীয় মুক্তি-সংগ্ৰামৰ সফল জয়যাত্ৰা দুৰ্বাৰ গতিত সমাজতন্ত্ৰ আৰু শোষণহীন সাম্যবাদী সমাজৰ ফালে পৃথিৱীৰ কোটি কোটি মানুহৰ 'আলোকযাত্ৰা' আগবাঢ়িছে। ভাৰততো ৰাজনৈতিক ক্ষমতা হস্তান্তৰৰ ঐতিহাসিক গুৰুত্ব উপনীত হ'লহি। ভাৰতৰ মুক্তি-যুঁজৰ গণ-সংগ্ৰামৰ জোৱাৰ বমেৰ নৌ-সেনাৰ সশস্ত্ৰ বিদ্ৰোহৰ স্তৰলৈ উন্নীত হ'ল। দেশীয় ৰজা-জমিদাৰৰ বিৰুদ্ধে প্ৰজা-বিদ্ৰোহৰ সূত্ৰপাত হ'ল। ভাৰতীয় জনতাৰ মুক্তি-সংগ্ৰামৰ সশস্ত্ৰ ৰূপ। লগে লগে কৃষক-প্ৰজা-বনুৱাৰ ভাৰত জুৰি হোৱা জংগী সংগ্ৰাম আদিয়ে বৃটিছ সাম্ৰাজ্যবাদক ৰাজনৈতিক ক্ষমতা হস্তান্তৰ কৰিবলৈ বাধ্য কৰিলে। ভাৰত দুখণ্ড হ'ল, ভাৰত স্বাধীন হ'ল। ১৯৪২ৰ 'ভাৰত ত্যাগ' সাম্ৰাজ্যবাদ বিৰোধী আন্দোলনৰ শিল্পী-সৈনিক জ্যোতিপ্ৰসাদে ১৯৪৬-৪৭-ত বামপন্থীসকলৰ, বিশেষকৈ কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ নেতৃত্বত হোৱা এই সংগ্ৰামবোৰৰ পটভূমিত সংগঠিত হোৱা গণনাট্যৰ নৱ সংস্কৃতিৰ আন্দোলনৰ কেন্দ্ৰস্থলত নিজৰ স্বাভাৱিক অৱস্থান গ্ৰহণ কৰিলেহি। সেই সময়ত গণনাট্যৰ প্ৰাদেশিক সংগঠক হিচাপে তেওঁৰ ঘনিষ্ঠ সান্নিধ্যলৈ অহাৰ মোৰ সৌভাগ্য হয়। তামোলবাৰীৰ হাউলিত নহ'লে ডিব্ৰুগড় চহৰৰ খলিহামাৰীৰ আগৰৱালা পৰিয়ালৰ বঙলাত প্ৰায়ে তেওঁৰ দিহা-পৰামৰ্শ ল'বলৈ যাওঁ। ১৯৪৫ চনৰ মে' মাহতে শিলচৰত বহা গণনাট্যৰ প্ৰাদেশিক সন্মিলনত তেওঁ অতি আগ্ৰহেৰে সভাপতিৰ পদ গ্ৰহণ কৰে। শিল্প-সাধনাত প্ৰগতিশীল চিন্তা-ধাৰা কঢ়িয়াই অনা আৰু তাৰ নেতৃত্ব দিয়া কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ বিৰুদ্ধে সেই সময়ত এক বিৰাট বিদ্বেষমূলক কুৎসা ৰটনা প্ৰচাৰ হৈছিল। সেই সময়ৰ একাংশ প্ৰভাৱশালী জাতীয় নেতাই জ্যোতিপ্ৰসাদক গণনাট্যৰ মঞ্চৰ পৰা আঁতৰাই নিয়াৰ অভিপ্ৰায়ে তেওঁৰ ঘৰলৈ গৈ কৈছিল, "আপুনি এইবিলাকত কিয় যোগ দিছে। এইবিলাকতো কমিউনিষ্টৰ কাৰবাৰ।" জ্যোতিপ্ৰসাদে উত্তৰ দিছিল— "যদি সেয়ে হয় তেন্তে ধৰি লওক ময়ো কমিউনিষ্ট।" তৃপ্তি আৰু কৌতুক মিহলি তেওঁৰ স্বভাৱসুলভ মিচিকিয়া হাঁহি এটা মাৰি এনে অভিজ্ঞতাৰ কথা মোৰ আগত কৈছিল। আজিও মোৰ চকুৰ আগত জ্যোতিদাদাৰ দৃষ্টিত

ফিৰিঙতি ওফৰি কণ্ঠত তীব্ৰ ঘৃণা আৰু ক্ৰোধৰ গৰ্জন উঠা ভাষাৰে কোৱা ছবি এখন ভাঁহি উঠে। "হেৰ' স্বাৰ্থ-ক্ষমতা অৰ্থলুভীয়া অন্ধ/মই জানো তই জন সেৱকৰ মুখা পিন্ধ/যি ত্যাগ কৰিলে তিনিগুণ লাভ পাব/ আগ দুৱাৰেদি তাকে কৰি তই/পাছ দুৱাৰেদি গৈ/মদে ভাতে ভোজ খাব!/ৰাষ্ট্ৰনীতিৰ/সমাজনীতিৰ ৰাজনীতিৰ/অৰ্থনীতিৰ তোৰ/ থৈ দে ফোপোলা জ্ঞান/ জনতা পূজাৰ ভাও দি ভাও দি/নেদেখুৱাবি/ঘৃণিত তোৰ অহংকাৰৰ নেতৃত্বাভিমান জনতাই তোৰ স্বৰূপ চিনিছে সাৱধান, সাৱধান।"

ডিব্ৰুগড় গণনাট্য সংঘৰ সভাপতি অপূৰ্ব বৰদলৈদেৱেও এনে অভিজ্ঞতাৰ সোৱাদ পোৱাৰ কথা মোৰ আগত কৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰেই তেখেতেও যথোচিত উত্তৰ দি কুৎসাৰটনাকাৰীৰ মুখ বন্ধ কৰি দিছিল।

এই কালছোৱাতে পোহৰৰ আগন্তৰ আহ্বান নামৰ গীত-মাত নৃত্য-নাটিকা ছাঁয়ানাটেৰে (Shadow Play) সমৃদ্ধ এক প্ৰায় তিনিঘণ্টীয়া কাৰ্যসূচী লৈ ডিব্ৰুগড়ৰ গণনাট্য সংঘই আখৰা আৰম্ভ কৰোহঁক। এই আঁখৰা আৰু তাৰ পৰৱৰ্তী কালত অসমৰ বিভিন্ন ঠাইত দিয়া 'শ্ব'বোৰৰ মাজেদি স্থানীয়ভাৱে ডিব্ৰুগড়ৰ মঞ্চশিল্পী মুক্তা বৰদলৈ, পুষ্প ফুকন, শিল্পী সন্তোষ ঘোষ, সুৰকাৰ নিজামুদ্দিন আহমেদ হাজৰিকা, বিলাত-ফেৰত ইঞ্জিনীয়াৰ, মঞ্চ আৰু ছাঁ-নাটৰ পোহৰ নিয়ন্ত্ৰণৰ মুখ্য পৰামৰ্শদাতা আৰু কলা-সমোলোচক অপূৰ্ব বৰদলৈ (তেওঁ ডিব্ৰুগড় গণনাট্যৰ সভাপতি আছিল), তৰুণ নাট্যকাৰ ফণী দাস, গণনাট্যৰ নৃত্যবিদ পানু পাল, গীতিকাৰ মতী সত্যপ্ৰভা দাস, প্ৰসন্ন ৰাজখোৱা, কমলা বৰঠাকুৰ আদি বহুতো সেই সময়ৰ প্ৰবীণ-নবীন শিল্পী-সাহিত্যিক গণনাট্যৰ মঞ্চত গোট খায়হি। অসমৰ বিভিন্ন প্ৰান্তত বিহগী কবি ৰঘুনাথ চৌধাৰী, চিন্তাবিদ ভবানন্দ দত্ত, লোক-কলা বিশাৰদ ডঃ প্ৰফুল্লদত্ত গোস্বামী, কথাশিল্পী চৈয়দ আব্দুল মালিক, সুৰকাৰ প্ৰফুল্লচন্দ্ৰ বৰুৱাকে আদি কৰি সেই সময়ৰ জনাজাত শিল্পী, সাহিত্যিকৰ একাংশও গণনাট্যৰ নৱ সংস্কৃতিৰ আন্দোলনত সমবেত হয়হি। অসমৰ সমসাময়িক এচাম শিল্পী-সাহিত্যিকে গণনাট্যই আৰম্ভ কৰা আন্দোলনক জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে গ্ৰহণ কৰিব নোৱাৰিলে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পীসুলভ আন্তৰিকতাৰে সত্যক আঁকোৱালি লোৱাৰ সততা আৰু নিষ্ঠাই আমাক সেই সময়ত বৰ অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল, "যি যিমান উচ্চ সংস্কৃতিৰ সি সিমান বহুলকৈ জনতাক সামৰিব লাগিব। যি সংস্কৃতি বিশ্ব-সংস্কৃতিলৈ উঠিব তাৰ ভেটি বান্ধিব লাগিব বিশ্ব-জনতাৰ ওপৰত, বিশ্ব-জনতাৰ হৃদয়ত, মনত, দুখত আৰু আনন্দত। তেতিয়া হ'লেই মানৱ-সংস্কৃতি তাৰ স্বাভাৱিক বিশ্ব ৰূপত ওলাব।" সেয়ে 'বহুলকৈ জনতাক সামৰাৰ' গণনাট্যৰ কাম-কাজৰ প্ৰতি তেওঁৰ আছিল প্ৰবল হেঁপাহ। সেই সময়ৰ বিভিন্ন গণ সংগ্ৰামবোৰৰ মাজৰ পৰা গণনাট্যই বুটলি আনিছিল মঞ্চ-নাটৰ সমল আৰু সাধাৰণ অখ্যাত লোক-শিল্পীক।

এবাৰ চাহ শ্ৰমিকৰ প্ৰাদেশিক সন্মিলন হয়। ডিব্ৰুগড় চহৰৰ কাষৰ বৰবাড়ী চাহ বাগিচাত। সভাপতি আছিল সেই সময়ৰ বংগদেশৰ দাৰ্জিলিঙৰ চাহ-শ্ৰমিক নেতা ৰতনলাল ব্ৰহ্মণ। সেই সময়ত চন্তক বাগানৰ উৰ্দ্ধত ইংৰাজ মেনেজাৰে চাহ-শ্ৰমিকৰ প্ৰিয় নেতা বাংকুৰুক নিৰ্মমভাৱে হত্যা কৰে। লগে লগে চাহ শ্ৰমিকসকলৰ মাজত ইংৰাজ চাহ-মালিকবোৰৰ বিৰুদ্ধে এক গণ জাগৰণ হয়। এই পটভূমিত মই আৰু নৃত্যবিদ পানু পালে এখন একাংকিকা লিখি

চাহ-বনুৱা শিল্পী দুজনমানক লগত লৈ সভাস্থলীৰ মুকলি মঞ্চতে 'বদলা লেনা' নামদি মঞ্চস্থ কৰে। নাটকখনত শ্ৰমিক-মালিকৰ সংঘৰ্ষ ক্লাইমেক্সলৈ নি এক জংগী বিজয়ী শোভাযাত্ৰাৰে শেষ কৰোইক। দেখা গ'ল যে নাটক শেষ হোৱাৰ লগে লগেই উপস্থিত দৰ্শক চাহ-শ্ৰমিক সকলোৱে বজ্ৰমুঠিৰে থিয় হৈ শ্লোগান দি আমাৰ মঞ্চৰ নাটকৰ শোভাযাত্ৰাত যোগ দিবলৈ আহিল। নাটকখনত কিছু আসোঁৱাহ ৰৈ গৈছিল সঁচা। কিন্তু এই অভিনৱ অভিজ্ঞতাৰ কথা 'চাহ বাগিচাৰ মালিক' জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত যেতিয়া আলোচনা কৰিছিলো তেওঁ এনে নাটক আৰু লিখি চাহ বনুৱা শিল্পী লৈ মঞ্চস্থ কৰিবলৈ অতি আনন্দেৰে আৰু উৎসাহেৰে আমাক পৰামৰ্শ দিছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে গণ জীৱনৰ সংগ্ৰামৰ যিকোনো সত্যৰ মুখামুখিকৈ থিয় হোৱাৰ সৎ সাহস বিষ্ণু ৰাভাৰ বাহিৰে আন কোনো সমসাময়িক শিল্পী-সাহিত্যিকৰ গাত দেখা পোৱা নাছিলো।

এবাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদক ডিব্ৰুগড়ৰ জৰ্জ স্কুলৰ কাষত থকা মাছমৰীয়া দুখীয়া গাঁও এখনৰ বিহু সন্মিলনীলৈ নিমন্ত্ৰণ কৰে। গণনাট্যৰ কৰ্মী শিল্পী ফণী দাস, সত্য দাস আদিয়ে এই সন্মিলন সংগঠন কৰিছিল। উক্ত সন্মিলনৰ প্ৰচাৰ-পত্ৰত সংগঠকসকলে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ নামৰ আগত 'গণশিল্পী'টো লগাই দিবৰ হেঁপাহ কৰি তেওঁক সোধাত অতি বিনম্ৰ মিচিকিয়া হাঁহিৰে জ্যোতিপ্ৰসাদে সন্মতি জনালে।

জ্যোতি বিচিত্ৰা ঃ

ব্যক্তিত্ব

জ্যোতিপ্ৰসাদ এক মহান ব্যক্তিত্বৰ অধিকাৰী আছিল। গণনাট্যৰ সৰু-ডাঙৰ, জনাজাত নাইবা একেবাৰে সাধাৰণ কৰ্মী পৰ্যন্ত সকলোৰে লগত মধুৰ, সৰল, বিনয়ী ব্যৱহাৰ তেওঁ কৰিছিল। একেবাৰে সাধাৰণ বেশ-ভূষাত সাধাৰণ মানুহৰ চাল-চলনেৰে তৎক্ষণাত আকৰ্ষণ কৰিব পৰা এক অভিনৱ ব্যক্তিত্ব— য'ত মুখৰ কথা, মনৰ চিন্তা, হৃদয়ৰ অনুভূতিৰ লগত কৰা কাম-বনৰ এক নিবিড় সমন্বয় থকা এক অখণ্ড ব্যক্তিসত্তাৰ - অধিকাৰী হিচাপে তেওঁৰ সান্নিধ্যলৈ অহা যিকোনো এজনৰ পৰিচয় নোহোৱাকৈ নাথাকে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জীৱন-দৰ্শন, শিল্প-সাধনা আৰু তেওঁৰ বাস্তৱ জীৱন, ঘৰুৱা জীৱন-যাত্ৰাৰ লগত সততা আৰু নিষ্ঠাৰ সমন্বয় সাধনৰ মাজেদি তেওঁৰ ব্যক্তিত্বক এক অভাৱনীয় মহত্ত্ব দান কৰিছে— যাৰ কাৰণে তেওঁৰ জীৱনৰ বিশেষকৈ অন্তিম কালছোৱাত তেওঁৰ আত্মীয় পৰিয়ালৰ মাজত অথবা অসমৰ সম-সাময়িক বুদ্ধিজীৱী মহলত তেওঁৰ চিন্তা-ভাৱনা-কাৰ্যকলাপ বোধগম্য নহ'ল; বৰঞ্চ সেই কালছোৱাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ সেইসকলৰ মাজত প্ৰায় অপ্ৰিয় আৰু অবাঞ্ছিতেই হ'ল। এই সমাজ ব্যৱস্থাত শিল্পী-সাহিত্যিকসকলৰ এচামৰ মাজত তেওঁলোকৰ ঘৰুৱা জীৱন আৰু শিল্প-সাধনা তথা ৰাজহুৱা জীৱনৰ পাৰ্থক্য ক্ৰমান্বয়ে বাঢ়িছে। ৰাজহুৱা জীৱনত তেওঁলোকে কৃষক-বনুৱাৰ সংগ্ৰামৰ বা মুক্তিৰ বৰ বৰ বিপ্লৱী কথা যদিও কয়, ঘৰুৱা বাস্তৱ জীৱনত কৃষক-বনুৱাৰ জীৱনৰ প্ৰতি, তেওঁলোকৰ সংগ্ৰামৰ প্ৰতি এক ভয়, ঘৃণা অথবা তাচ্ছিল্যৰ ভাবহে তেওঁলোকৰ চাল-চলন, কথা-বতৰা কাম-বনত প্ৰকাশ পায়। শিল্পী-সাহিত্যিকে পুঁজিবাদী ব্যৱস্থাটোক

সমালোচনা কৰা, তাৰ কুৎচিত ৰূপটোক উদঙাই দাঙি ধৰাতে যদি ক্ষান্ত থাকে তাক ভয় আৰু আপত্তি কৰিব লগীয়া তেওঁলোকৰ বিশেষ নাই। কিন্তু এই ব্যৱস্থাটোৰ 'ৰূপান্তৰ' কৰি এক শোষণহীন সমাজ-ব্যৱস্থালৈ নিব পৰা ঐতিহাসিকভাৱে নিৰ্ধাৰিত কৃষক-বনুৱাৰ সংগঠিত প্ৰচণ্ড শ্ৰেণী-সংগ্ৰামৰ লগত বাস্তৱত নিজৰ শিল্প-সাধনাক ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত কৰাৰ যি কঠিন পথ তাত খোজ আগবঢ়োৱা জ্যোতিপ্ৰসাদক কোনোপধ্যে পৰিয়ালৰ আত্মীয়ই হওক নাইবা সমসাময়িক বা আজিৰো স্থিতাৱস্থাৰ বাহকসকলে সহ্য কৰিব নোৱাৰাতো স্বাভাৱিক।

এইখিনিতে শ্ৰদ্ধেয় অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাদেৱে প্ৰকাশৰ ১৯৮১ চনৰ জানুৱাৰী সংখ্যাৰ 'যুগস্ৰষ্টা কলাকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ' শিতানত লিখা তলৰ কথাখিনি মন কৰিবলগীয়া ঃ "জীৱনৰ শেষৰ ফালে ৰূপকোঁৱৰৰ মনৰ কোঠালিত সোমাবলৈ মই বিশেষ সুবিধা পাইছিলো। আগৰৱালাদেউ মাজে সময়ে গুৱাহাটীলৈ আহি তেওঁৰ দদায়েক চন্দ্ৰকুমাৰৰ উজানবজাৰৰ চন্দ্ৰকুমাৰ উপ-পথত অৱস্থিত বাস-ভৱনলৈ খবৰ দি মোক মতাই নিছিল। সেই সময়ত তেওঁৰ মনৰ নিঃসংগতা আৰু হতাশগ্ৰস্ত অৱস্থাৰ উমান পাইছিলো। মনত জুমুৰি দি ধৰা তেওঁৰ বহু পৰিকল্পনাৰ বাস্তৱ ৰূপ দিব নোৱাৰাৰ বাবে আৰু এতিয়াৰ দৰে তেতিয়া চৰকাৰ আৰু কলাপ্ৰেমী ৰাইজৰ পৰা বাঞ্ছিত সঁহাৰি নোপোৱাৰ বাবে তেওঁ যেন মনৰ মাজত অসন্তুষ্টি অনুভৱ কৰিছিল মোৰ মনত এনে অনুভৱ হৈছিল।" শ্ৰদ্ধেয় হাজৰিকাদেৱে জীৱনৰ যিহোৱা কালৰ কথা উল্লেখ কৰিছে সেইহোৱা কালতে জ্যোতিপ্ৰসাদে তেওঁৰ শ্ৰেষ্ঠতম নাটক দুখন, ৪০০ গীত, ভাব-গধুৰ ভাষণবোৰ সৃষ্টি কৰে আৰু তাৰ পটভূমি আছিল গণনাট্যই সৃষ্টি কৰা নৱ সংস্কৃতিৰ আন্দোলন। তেওঁ 'হতাশগ্ৰস্ত' অথবা 'নিঃসংগতা' অনুভৱ কৰাটো হয়তো সমসাময়িক শিল্পী-সাহিত্যিকে তেওঁৰ জীৱন-দৰ্শনক তেওঁৰ সেই সময়ৰ কাৰ্যকলাপক, তেওঁ আশা কৰা মতে সঁহাৰি নিদিয়াৰ কাৰণেই হ'ব পাৰে। 'নালিয়াপুলৰ বিপদ-সংকেত' বিবৃতিতো অসমৰ সেই সময়ৰ কোনো কাকতে নছপালে। তাতেই সেই সময়ৰ শাসক শ্ৰেণীৰ ওপৰত সম্পূৰ্ণ মোহভংগ হোৱাটো ধৰিব পাৰি। এসময়ৰ তেওঁৰ সহকৰ্মী কংগ্ৰেছ নেতাসকলৰ কাৰ্য-কলাপতো তেওঁ যথেষ্ট হতাশ হ'ল। এইখিনিতে জ্যোতিপ্ৰসাদে গণনাট্য সংঘৰ আখৰা কৰক এবাৰ কোৱা এবাৰ কথালৈ মনত পৰে। ডিব্ৰুগড় গণনাট্যৰ দলটিৰ আখৰা খলিহামাৰীত থকা বেংগলী হাইস্কুলৰ হল ঘৰটোত কৰা হৈছিল। ৰোগগ্ৰস্ত শৰীৰ লৈয়ো আমাৰ আখৰাত আমাক পৰামৰ্শ আদি দিওঁতে কেতিয়াবা ৰাতি হৈ যায়। আমি তেওঁক জিৰণিৰ প্ৰয়োজনৰ কথা সোঁৱৰাই অনুৰোধ কৰাত কয়, "তোমালোকক এৰি যাবলৈ মন নাযায় বুজিছা। দামী কাৰ্পেটত খোজ কাঢ়িলো, টেমচনদীত নাও খেলিলো, সেইবোৰ চব মিছা। এই মাটিৰ মানুহেইহে সঁচা। ঘৰলৈ গ'লে বৰ অকলশৰীয়া লাগে।"

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ জনতাৰ ওপৰত, জনগণৰ নৱজীৱনৰ সংগ্ৰামবোৰৰ ওপৰত আছিল অপৰিসীম আস্থা। জনতাৰ গণ-সংগ্ৰামৰ সহযোগী গণনাট্যৰ মঞ্চই সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প-সাধনাৰ এক বাস্তৱ পৰিবেশ সৃষ্টি কৰিব পাৰিছিল। তাৰ পৰা বিচ্ছিন্ন হ'লেই 'অকলশৰীয়া' অনুভৱ কৰিছিল।

বনুৱা সংগঠন

এবাৰ তামোলবাৰী চাহ-বাগিচাত বহি আলোচনা কৰি থাকোতে তেওঁ মোক কৈছিল, "মই বাগানত এক শ্ৰমিক ইউনিয়ন কৰিছো। গধূলি মই কেতিয়াবা লাইনত মজদুৰসকলৰ

সভাও পাতো।" মই ক'লো", "আপোনাক জানো শ্ৰমিকসকলে বিশ্বাস কৰিব?" তেওঁ ক'লে, "কিয় নকৰিব?" মই উত্তৰ দিছিলো, "আপুনি মালিক আৰু আপোনাৰ বাগানৰ মজদুৰসকলক যথেষ্ট পৰিমাণে মজুৰি দিয়ে বা আন সা-সুবিধাও দিয়ে, তথাপি আপুনি মালিক। আপুনি এই সমাজ-ব্যৱস্থাৰ মাজতেইতো জীয়াই আছে।"

জ্যোতি দাদাই বাগানৰ চাহ-গছবোৰৰ ফাঁকেৰে দেখা দূৰৈৰ আকাশলৈ চাই চিন্তান্বিতভাৱে লাহে লাহে কৈছিল, "কিছু উপকাৰতো কৰা যাব পাৰে।"

ই হয়তো এক ৰকম মানৱতাবাদ। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তিম কাললৈ সি এক দ্ৰুতগতিত বৈপ্লৱিক মানৱতাবাদলৈ ধাবিত হৈছিল। কিন্তু আত্মীয়-পৰিয়ালৰ মাজত তেওঁ হয়তো গণ্য হ'ল এজন অনুপযুক্ত মালিক বা ব্যৱসায়ীৰূপে আৰু শ্ৰমিকৰ মাজত এজন ভাল মালিক হিচাপেইহে পৰিচিত হ'ল।

শিক্ষা সংগঠনত

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মহান হৃদয়ৰ কথা আৰু কামৰ অখণ্ড সমন্বয়ৰ বিষয়ে তলত উল্লিখিত আৰু এটি ঘটনাৰ পৰাই বুজিব পাৰি। আজিৰ যুগত চাহ বাগিচাৰ মালিকৰ অভিজাত পৰিয়ালৰ কথা বাদেই আনকি অলপ-অচৰপ অৱস্থাপন্ন পৰিয়ালৰ লোকেও যিকোনো কাৰণ নদৰ্শাওক লাগিলে অথবা অসমৰ কৃষ্টি-সংস্কৃতিৰ যিমানেই গুণগান নাগাওক লাগিলে, নিজৰ সন্তানক ইংৰাজী মাধ্যমৰ পাব্‌লিক স্কুল, কেন্দ্ৰীয় স্কুলত ভৰ্তি কৰোৱাবলৈ হেতা-ওপৰা লগায়। এনে এক পৰিস্থিতিত 'চাহ বাগিচাৰ মালিক' জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজৰ বাগিচাতে ঘৰ সজোৱাই, ৰেডিঅ' আদিৰ যোগান দি বনুৱাসকলৰ সন্তানসকলক পঢ়ুৱাবৰ বাবে স্কুল স্থাপন কৰে। লগে লগে নিজৰ ল'ৰা-ছোৱালীকো বনুৱাৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ লগত একে লগে পঢ়োৱাৰ ব্যৱস্থা কৰে। এই বিষয়ে জ্যোতি-কন্যা জয়শ্ৰী শ্ৰীচলিহাই প্ৰকাশৰ (জানুঃ ১৯৮১) 'দেউতা মানুহজন' প্ৰবন্ধত লিখিছে, "পাছত দেউতাই বনুৱাৰ ল'ৰা-ছোৱালীৰ কাৰণে এখন স্কুল খুলি দিছিল আৰু অলপ দিনৰ পিছতে আমাকো সেই স্কুললৈ পঠাইছিল। এতিয়াহে বুজিছো ইয়াৰ তাৎপৰ্য আৰু মহান উদ্দেশ্য।"

বিষয়-বস্তু আৰু আংগিক সম্পৰ্কত

১৫ আগষ্টৰ আহ্বান নামৰ যিখন ছাঁ-নাট ডিব্ৰুগড় গণনাট্যই প্ৰযোজনা কৰিছিল তাত জ্যোতিপ্ৰসাদে অতি সক্ৰিয়ভাৱে ভাগ লৈছিল। নাটখনৰ স্ক্ৰিপ্ট লিখাৰ ভাৰ মোৰ ওপৰতেই থকাত মই প্ৰায়ে জ্যোতিদাদাৰ পৰামৰ্শ ল'ব লগাত পৰিছিলো। পিয়লি-কুশল-কনকলতাৰ তেজৰ বিনিময়ত, শত সহস্ৰ ছহিদৰ ত্যাগৰ বিনিময়ত আহিল স্বাধীনতা। নতুন আশা লৈ নতুন স্বপ্ন লৈ নৱ ভাৰতত নতুন অসম গঢ়াৰ পথত জনতা আগবাঢ়ে। কিন্তু কিয় এই সপোন আজি ভাঙি যোৱাৰ পথত— খেতিয়কৰ মাটি নাই, বনুৱাৰ চাকৰি নাই, ছাত্ৰ-নিবনুৱা ডেকাৰ কোটি কোটি হাত কিয় অকৰ্মণ্য হৈ আছে। অসমৰ মাটিৰ তলৰ তেলৰ সোঁত, গৰ্ভৰ কয়লা কিয় আজি এনেয়ে পৰি আছে। চোৰাং-বেপাৰী মজুতদাৰ একচেটিয়া বৃহৎ পুঁজিপতিয়ে কিয় আজি অভাৱগ্ৰস্ত দুৰ্ভিক্ষ পীড়িত জনতাৰ কংকালৰ ওপৰত অট্টালিকা তৈয়াৰ কৰিবলৈ সুবিধা

পাইছে আদি দেখুৱাই স্বাধীন ভাৰতত সোণৰ অসম গঢ়াৰ আহ্বান জনাই ছাঁ-নাটখনি শেষ কৰা হৈছে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিখ্যাত কবিতাৰ পংক্তিৰে "মই/কত পৰ্বতৰ/কত ভৈয়ামৰ/শত নিজৰাৰ ধাৰ/হিল দল ভাঙি/ বৈ আহি আহি/বৰ লুইতত/ হৈ যাওঁ একাকাৰ।" পৰ্বত-ভৈয়ামৰ সংগ্ৰামী ঐক্যৰ প্ৰতীক হিচাপে শেষ দৃশ্যটোত সমগ্ৰ পৰ্দা জুৰি হাতত ষাঠি লৈ নগা ডেকা এজনৰ পাতল ছাঁয়াৰ মাজত বহুত দূৰৈৰ পৰা অহা কৃষক বনুৱা-ছাত্ৰ-যুৱক শিল্পী-সাহিত্যিকৰ এক ডাঠ ছাঁৰ মিছিল আহি ক্ৰমান্বয়ে আঁতৰলৈ গৈ থাকি অদৃশ্য হৈ যায়। জ্যোতিদাদাই স্ক্ৰিপ্টখন পঢ়ি, পৰ্দাত তাৰ অভিনয় চাই এদিন মোক ক'লে— "হেৰা! তোমাৰ গোটেইটো প্ৰায় ঠিকেই আছে, মাত্ৰ শেষৰ এই আহ্বানটোত শংকৰ-মাধৱক সুঁৱৰি লগে লগে অসমৰ প্ৰয়াত শিল্পী-সাহিত্যিকসকলক স্মৰণ কৰি নব জীৱনৰ সংস্কৃতি গঢ়িবলৈ আজিৰ শিল্পী-সাহিত্যিকসকলক এক বলিষ্ঠ আহ্বান জনালে ভাল হ'ব। বুজিছা। আজি আমাৰ গণনাট্যৰ মঞ্চলৈকে এওঁলোকক আহ্বান জনোৱা হ'ব।" লগে লগে তেওঁ নিজে এছোৱা লিখি দিছিল। মই তৎক্ষণাত তেওঁৰ পৰামৰ্শ আৰু নিৰ্দেশ গ্ৰহণ কৰিলো। কিন্তু ইমান দীঘল এটা সংলাপ চলি থাকোতে পৰ্দাত কিদেখুৱাব লাগিব এই বিষয়ে প্ৰথম অৱস্থাত আমি বিমোৰতে পৰিছিলো। সেই সময়ত মই এটা কথা লক্ষ্য কৰিছিলো যে তেওঁ বক্তব্যটোৰ ওপৰত বেছি জোৰ দিছিল। আংগিকতকৈ (Technique) বিষয় বস্তুৰ (content) ওপৰতেই সেই সময়ত বৰ বেছি গুৰুত্ব প্ৰদান কৰিছিল।

বৰ্তমান বিজ্ঞান আৰু প্ৰযুক্তি বিদ্যাৰ অভাৱনীয় অগ্ৰগতিৰ লগে লগে মঞ্চ, চলচ্চিত্ৰ, ৰেডিঅ', টি.ভি. আদিত আংগিকৰ ওপৰত সৰ্বাধিক পৰীক্ষা-নিৰীক্ষা চলিবলৈ ধৰিছে। বিষয়-বস্তুৰ ওপৰত গুৰুত্ব আৰু প্ৰাধান্য কমি যাবলৈ ধৰিছে। বিষয়-বস্তুৰ দৈন্য আৰু আংগিকৰ পৰীক্ষাৰ পয়োভৰ চলিবলৈ ধৰিছে। আজিৰ শিল্পকলা, ৰচনা আৰু ভাবৰ দৈন্যৰ ফলত আংগিক-সৰ্বস্ব হ'বলৈ বাধ্য হৈছে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প-সাধনাৰ গণমুখিতাই 'জনতাক শিল্পীৰূপ' দিয়াৰ মহান লক্ষ্য আগত ৰাখি গণনাট্যক জনসাধাৰণৰ কাষ চপাৰ প্ৰকৃত মঞ্চ হিচাপে উপলব্ধি কৰিছিল। গণনাট্যৰ 'দেশেই আমাৰ নাটঘৰ ৰাইজেই ভাৱৰীয়া' ("Peoples' theatre stars the people") মন্ত্ৰেৰে যেতিয়া আমি সেই সময়ৰ অসমৰ সংগঠিত ৰেল-তেল-চাহ-শ্ৰমিক অসমৰ বিভিন্ন ভাষা-ভাষী গোষ্ঠীৰ সংগঠিত উপান্ত কৃষকৰ আশা-নিৰাশা, জয়-পৰাজয় সফলতা-বিফলতাৰে পূৰ্ণ জীৱন সংগ্ৰামৰ ছবি আমাৰ মঞ্চত প্ৰতিফলিত কৰিছিলো, জ্যোতিপ্ৰসাদে স্বাভাৱিকতে গণনাট্যৰ মাজত প্ৰকাশৰ মঞ্চ পাইছিল।

জ্যোতি-সংগীতৰ শিক্ষক জ্যোতিপ্ৰসাদ

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ লগত সেই সময়ত যিসকল শিল্পীয়ে আখৰাত গোট খাইছিল তেওঁলোকে বিশেষকৈ গণনাট্যৰ গীতৰ দলটিয়ে বাৰুকৈয়ে ভয় খাইছিল। গানৰ সুৰৰ অকণমানো তাৰতম্য তেওঁ সহ্য নকৰিছিল। মোৰ মনত পৰিছে এবাৰ খলিহামাৰী বঙলাত আমাৰ ছাঁ-নাটৰ কাৰণে প্ৰস্তুত কৰা 'লুইতৰ আকাশত তৰা তৰাৱলী' গীতটোৰ আখৰা চলি আছে। পুৱা সাত-আঠ বজাৰে পৰা বহুতো চেষ্টা কৰিও তেতিয়াৰ গণনাট্যৰ সুৰকাৰ নিজামুদ্দিন আহমেদ হাজৰিকা, গীতিকাৰ সত্য দাসকে ধৰি প্ৰায় চাৰি-পাঁচ জনমান গণনাট্যৰ শিল্পীয়ে সুৰটো তুলিব পৰা

নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজে অৰ্গেনটোৰ ওপৰত হাওলি সুৰটোৰ সংক্ষিপ্ত এক আভাস দিয়ে। যিটো বিলম্বিত টান গীতটোৰ প্ৰতিটো শব্দ আৰু প্ৰতিটো কলিৰ শেষত দিব লাগে জ্যোতিপ্ৰসাদে স্বাস্থ্যজনিত কাৰণত নিজে অৰ্গেনত কৰ্ড ধৰি শিল্পীসকলক টানিবলৈ কয়। কিন্তু ল'ৰা-ছোৱালীকেইটাই পৰা নাই। এনেকৈ প্ৰায় দহ বজালৈকে পৰিশ্ৰম কৰি সফল হয়। তাৰ পিছত সুৰকাৰ নিজামুদ্দিন হাজৰিকাই অৰ্গেনত বহি ল'ৰা-ছোৱালীকেইটাৰে সৈতে শুদ্ধকৈ গাবলৈ ধৰে। তেতিয়াহে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মুখত মিচিকিয়া হাঁহি ওলায়। তেওঁ গীতৰ কথা আৰু সুৰৰ সমন্বয়ৰ ওপৰত বৰ জোৰ দিছিল। 'সুৰকাৰ জ্যোতিপ্ৰসাদ' নামৰ প্ৰবন্ধত সংগীতজ্ঞ বীৰেন্দ্ৰকুমাৰ ফুকনে কোৱা কথাখিনি স্মৰণযোগ্য ঃ "গীতগন্ধী ভাষা, প্ৰাণস্পৰ্শী ছন্দ, বলিষ্ঠ সাবলীল প্ৰকাশ-ভংগীয়ে গীতবিলাকত এটা চিৰ-সেউজীয়া ৰহণ সানি দিছিল। শ্ৰোতাৰ মনত স্থায়ী সাঁচ ৰাখি যাব পৰা গুণ এই গীতবিলাকত থকাৰ কাৰণেই এজন সফল আৰু কৃতী সুৰকাৰ হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদ আমাৰ মাজত চিৰস্মৰণীয় হৈ থাকিব।" এইখিনিতে গীত ৰচনা সম্পৰ্কে জ্যোতিপ্ৰসাদে কোৱা কথা এষাৰ মনত পৰিছে ঃ "তোমালোকৰ কাৰণে (বোধহয় তেওঁ সেই সময়ৰ গণনাট্যৰ মঞ্চৰ কাৰণে) গান লিখিব লাগিব। মানুহে সহজে বুজিব পৰা, গাব পৰা গীত।" তেওঁ প্ৰায় ৪০০ গীত ৰচনা কৰিছিল। মন কৰিবলগীয়া কথা এয়ে যে সেই গীতসমূহত তেওঁৰ অতি মৰমৰ গাঁৱৰ অসমৰ পৰিশ্ৰমী কৃষকৰ জীৱন-সংগ্ৰামৰ আশা-নিৰাশা, দুখ-বেদনা দৈনন্দিন জীৱন-সংগ্ৰামৰ জয়-পৰাজয়ৰ কথাকেই প্ৰাধান্য দিছে। এই বিষয়ে হয়তো উপযুক্তজনে গভীৰ অধ্যয়ন আৰু আলোচনা ভৱিষ্যতে নিশ্চয় কৰিব।

জ্যোতি-সংগীতৰ অনুবাদ আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ বিখ্যাত গীত "অ' আমাৰ গাঁও/অ' আমাৰ গাঁও/আমাৰ গাঁৱৰ মান ৰাখি মৰিবলৈ যাওঁ।" যি গীত গণ-নাট্যৰ (যিটো গীত নাট্যৰ মঞ্চৰ কাৰণেই লিখা হৈছিল) এজন মিচিং ডেকা শিল্পীৰ সহায় লৈ মিচিং ভাষাত অনুবাদ কৰি মিচিং ডেকা-জীয়ৰী শিল্পী দল এটাক লৈ উচ্ছেদৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিৰোধ আন্দোলন গঢ়ি তোলাত অনুপ্ৰেৰণা যোগাবলৈ সক্ষম হৈছিলো। পুলিচৰ বন্দুক-বেয়নেটকো আওকাণ কৰি উচ্ছেদ কৰিবলৈ অহা ট্ৰেক্টৰৰ সমুখত ডেকা জীয়ৰীৰ দলটিয়ে গীত গাই গাই আগভেটা দি থিয় হৈছিল। লগে লগে সমগ্ৰ গাঁৱৰ ৰাইজে ট্ৰেক্টৰৰ আগভেটা দি উচ্ছেদ বন্ধ কৰিবলৈ সক্ষম হৈছিল। এই অভিজ্ঞতাৰ কথা জ্যোতিপ্ৰসাদক জনোৱাত তেওঁ মোক অনুপ্ৰেৰণা আৰু উৎসাহ যোগাইছিল। ডিব্ৰুগড় নালিয়াপুলত হোৱা গণনাট্যৰ দ্বিতীয় সন্মিলনত মঞ্চত এজন মিচিং শিল্পীৰ কণ্ঠত এই গীত জ্যোতিপ্ৰসাদে নিজে শুনাৰো সৌভাগ্য ঘটিছিল। লগতে নেপালী গাঁৱতো কৃষক-আন্দোলনত এই গীত নেপালী ভাষাত অনুবাদ কৰি গোৱাৰ কথা ক'লত তেওঁ তেওঁৰ স্বভাবসুলভ মিচিকিয়া হাঁহিটি মাৰি মোক সেই পথে আগবাঢ়িবলৈ অনুপ্ৰাণিত কৰে। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ গীত ভাৰতৰ অন্য প্ৰান্তত বাদেই, অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠী ভাষাগোষ্ঠীৰ মাজত আজিলৈকে অনূদিত নহ'ল। গীত-মাত জনতাৰ নৱ-জীৱনৰ সংগ্ৰামৰ পথত হ'ব লাগিব এপাট অস্ত্ৰ— 'ৰূপান্তৰৰ' অস্ত্ৰ। জ্যোতি প্ৰসাদে লিখিছিল— "মোৰ গানত আছে/ন বিজুলী ন জীৱনৰ/ ন সঁজুলি/ নতুন মানুহ সাজিব'লৈ নতুন বটালী/মোৰ গানে তোক বাট দেখুৱাই/পোহৰ কৰি ন ভৱিষ্যতৰ নতুন ৰাজআলি।"

লভিতা আৰু গণনাট্য

"দেশেই আমাৰ নাটঘৰ, ৰাইজেই ভাৱৰীয়া" গণনাট্যৰ এই তাৎপৰ্যপূৰ্ণ 'মন্ত্ৰ'ফাকিৰ প্ৰতিও জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আছিল এক স্বকীয় উপলব্ধি। এবাৰ কথা-প্ৰসংগত মোক তেওঁ কৈছিল— "চাবা 'লভিতা'ত মই তাকেই কৰিছো।" 'লভিতা' নাটকৰ পাতনিত জ্যোতিপ্ৰসাদে স্পষ্ট ভাষাত লিখিছে ঃ "নায়ক-নায়িকা হিচাপে ইয়াত চৰিত্ৰ নাই। ইয়াৰ নায়ক গোটেই অসমীয়া ৰাইজেই। সমালোচকে পাঠকে ইয়াত যদি গতানুগতিক নাটকৰ দৰেই নায়ক-নায়িকা Hero-heroine নথকা নাটক বহুতেই নাটক বুলিবলৈ টান পাব। এইখিনিতে পাঠকে জানিব লাগিব যে নাট্যকাৰে আগৰদৰে সমাজৰ এজনক hero কৰি আঁকা নাটকৰ গঢ়ত ইয়াক লিখা নাই। সমূহ সমাজৰ বেলেগ বেলেগ ব্যক্তিৰ প্ৰত্যেকৰেই 'বীৰত্ব' দেখুৱাবহে খুজিছে। যদি ইয়াত নায়ক-নায়িকা বা hero-heroine বিচাৰে, তেন্তে নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত এই নাটকৰ প্ৰত্যেকেই hero-heroine।" আকৌ জ্যোতিপ্ৰসাদে আশা কৰিছে "...ভৱিষ্যততো যাতে নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰত্যেকেই hero হ'ব পৰা সমাজেই পৃথিৱীত প্ৰতিষ্ঠিত হয়গৈ।"

জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই শেষৰ উক্তিটো বেচ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। নিজৰ নিজৰ ক্ষেত্ৰত প্ৰত্যেকেই hero হ'ব পৰা সমাজ একমাত্ৰ সম্ভৱপৰ পুঁজিবাদী সমাজ-ব্যৱস্থাক 'ৰূপান্তৰ' কৰি যদি শ্ৰেণীহীন শোষণহীন সমাজতান্ত্ৰিক সমাজ-ব্যৱস্থা স্থাপন কৰিব পাৰি। সেয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই উক্তিয়ে আমাক সমাজতান্ত্ৰিক জগতত আজি কল-কাৰখানাত, কৃষিকে আদি কৰি চলচ্চিত্ৰ মঞ্চশিল্প সাধনাত, খেলৰ ময়দানত, মহাকাশ বিজ্ঞানৰ সৰ্বাধুনিক গৱেষণা আদিত অহৰহ সৃষ্টি হৈ থকা সমাজতান্ত্ৰিক জগতৰ শ্ৰম বীৰ-বীৰাঙ্গনাসকলৰ কথাই মনত পেলাই দিয়ে।

সাহিত্যিক মহেন্দ্ৰ বৰাদেৱে 'নাট্যশিল্পী জ্যোতিপ্ৰসাদ' প্ৰবন্ধত 'লভিতা' নাটকৰ আলোচনাত নোবেল কৱাৰ্ডৰ কেভালকেড্ নাটকৰ লগত বিষয়-বস্তু আৰু আংগিকৰ সাদৃশ্য দেখুৱাই লিখিছে, "দোষে-গুণে মণ্ডিত এই নাটখন আংগিকৰ বহু পৰীক্ষা-নিৰীক্ষাৰে অসমীয়া নাট-সাহিত্যৰ এক সাহসিকতম সৃষ্টি।" জ্যোতিপ্ৰসাদে ইউৰোপৰ পৰা উভতি অহাৰ মুহূৰ্তত বৃটিছ ৰংগমঞ্চত ভুমুকি মৰা নাটকৰ পৰা প্ৰেৰণা পোৱাৰ অনুমানহে কৰিব পাৰি। কিন্তু অসমৰ সমকালীন পটভূমিত 'লভিতা' নাটক ৰচনা কৰাত ভাৰতীয় গণনাট্য সংঘৰ 'দেশেই আমাৰ নাটঘৰ, ৰাইজেই ভাৱৰীয়া' বাণীৰে অগ্ৰসৰ হোৱা নৱ সংস্কৃতিৰ আন্দোলনে জ্যোতিপ্ৰসাদক যে যথেষ্ট প্ৰভাৱিত কৰিছিল বা অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছিল তাক অস্বীকাৰ কৰিব নোৱাৰি। লগে লগে এই কথাও আমি মনত ৰখা দৰকাৰ যে জ্যোতিপ্ৰসাদ ইউৰোপৰ পৰা উভতিল ১৯৩০ চনত। '৪২ৰ গণ-বিপ্লৱৰ বিষয়-বস্তুৱে ১৯৪৭ চনলৈকে এনে এখনি নাটক লেখাৰ পৰিৱেশ আৰু প্ৰেৰণাৰ কাৰণে বৈ থাকিব লগা হোৱাটো কম তাৎপৰ্যপূৰ্ণ নহয়। অসমত গণ-সংগ্ৰামসমূহৰ সহযাত্ৰী হিচাপে গণনাট্যই কৰা কৃষ্টি-আন্দোলনৰ পটভূমিয়ে 'লভিতা' নাটকখনিকেই নহয় অজস্ৰ গীত সৃষ্টিৰ পটভূমি ৰচনা কৰিলে বুলি ক'লে হয়তো বৰ বঢ়াই কোৱা নহ'ব।

গণনাট্যৰ সংগঠন আৰু জ্যোতি-চিন্তা

জ্যোতিপ্ৰসাদে নৱ-সংস্কৃতিৰ আন্দোলনৰ সংগঠনৰ ওপৰত বৰ গুৰুত্ব আৰোপ কৰিছিল। মই অসমৰ গণনাট্য সংঘৰ সংগঠক হিচাপে অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত বিশেষকৈ সংগঠিত

কৃষক-বনুৱাৰ আন্দোলন হোৱা অঞ্চলবোৰলৈ ব্যাপকভাৱে ঘূৰা-পকা কৰিব লগা হৈছিলো। একেবাৰে সীমাবদ্ধ জ্ঞান আৰু অভিজ্ঞতাৰে সংগঠনৰ কামত আগবাঢ়ো। জ্যোতি দাদাই এদিন আলোচনা প্ৰসংগত ক'লে, "তোমালোকে সত্ৰীয়া নৃত্য-গীত আৰু চুকে-কোণে থকা অগণন লোক-কলা, লোক গীত-মাতৰ লগত গণনাট্যৰ কৰ্মীক পৰিচয় কৰোবাই এইবোৰ আয়ত্ত কৰোৱাৰ চেষ্টা চলাব লাগিব।" তেওঁ আমাক অসমৰ বাৰে-বৰণীয়া বিভিন্ন জন-গোষ্ঠীৰ মাজত থকা কৃষ্টি সম্পদৰ এক থূল-মূল আভাস দিছিল। তাৰে ভিতৰত এনে কিছুমান আছিল যিবোৰ প্ৰায় লুপ্ত হ'বৰ উপক্ৰম। অসমৰ গাঁৱে-ভূঞে থকা ওজা, বায়ন লোক-গীত-মাতৰ সাধাৰণ শিল্পীৰো নাম-ধাম তেওঁৰ জনা আছিল। ১৯৪২ ৰ আন্দোলনৰ সময়ত আত্মগোপন কৰি থকা অৱস্থাত হয়তো এই সংযোগ দৃঢ় হৈছিল। কোনটো অঞ্চলৰ কোনখন গাঁৱৰ কোনজন ওজা, কোনখন সত্ৰৰ কোনজন বায়নৰ তালৈ গ'লে কোনটো নাচ-গীত-মাতৰ খোল মৃদঙ্গৰ তালৰ সন্ধেদ পাম তাৰ এখন তালিকা প্ৰস্তুত কৰি মোক দিয়া আজিও মনত পৰে। সেই সময়ত সেইখন আছিল আমাৰ কাৰণে অসমৰ এখন সংক্ষিপ্ত সাংস্কৃতিক মানচিত্ৰ। ৰাভাৰ বাহিৰে অসমৰ কৃষ্টিৰ উই সন্ধান দিব পৰা ব্যক্তি সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ দৰে দ্বিতীয় এজন নাছিল বুলি ক'লে বঢ়াই কোৱা নহ'ব।

জ্যোতিৰ দৃষ্টিত শিল্পী

লোক-শিল্পী সম্পৰ্কে তেওঁৰ দৃষ্টিভংগী তলৰ সৰু এটি উক্তিৰ পৰাই বুজিব পাৰি। গুৱাহাটীত বহা অসম ছাত্ৰ সন্মিলনৰ ২৬তম বাৰ্ষিক অধিৱেশনৰ কৃষ্টি সভাৰ সভাপতি হিচাপে বিখ্যাত ভাষণটি তেওঁ দিছিল। গণনাট্যৰ কাৰ্যসূচীও তাত আছিল। সভা শেষ হোৱাৰ পিছত কোনোবা এদিন অসমৰ বেছ জনাজাত শিল্পী-সাহিত্যিকসকল গুৱাহাটীৰ উজান বজাৰৰ এঘৰত জ্যোতিপ্ৰসাদক লগ ধৰি এক ঘৰুৱা আলোচনাত ব্যস্ত আছিল। আমিও গণ-নাট্যৰ দুজনমান কৰ্মী এচুকত বহি আছিলো। জ্যোতিপ্ৰসাদ তেতিয়া গণনাট্য সংঘৰ সভাপতি। আলোচনাৰ মাজত কোনোবা এজনে শিল্প-সাধনা আৰু শিল্পীৰ সম্পৰ্কে তত্ত্বগধুৰ কিবা কথা কৈ আছিল। হঠাতে জ্যোতিপ্ৰসাদে চিঞৰি ক'লে "কি শিল্পী শিল্পী কৈ আছাহে, প্ৰকৃত শিল্পী লাং খাই পৰি আছে।" আমি এচুকত বহি থকা কিজনে হোঁ হোঁ কৈ হাঁহি দিবলৈ বাধ্য হ'লো। জ্যোতিপ্ৰসাদে অভাৱগ্ৰস্ত লোক-শিল্পী, গণ-শিল্পীসকলৰ কথা চিন্তা কৰিয়েই হয়তো সেইদিনা তেনেদৰে কৈছিল। জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্পী যে আছে গাঁৱৰে জুপুৰি ইকৰাৰে সজাত ভৱিষ্যৰ আধাপেটী ৰজা হৈ।

দুখন কিতাপ আৰু জ্যোতিপ্ৰসাদ

প্ৰকৃততে বিয়াল্লিছৰ আত্মগোপন জীৱনৰ পৰাই আৰম্ভ হ'ল জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প-সাধনাৰ গণমুখিতা, 'কাৰ্পেটৰ পৰা ঘাঁহনিলৈ নমাৰ', নিজক এজন প্ৰকৃত গণশিল্পীলৈ 'ৰূপান্তৰ' কৰাৰ কঠোৰ প্ৰক্ৰিয়া। তেওঁ কৈছিল, "গাঁৱলৈ আহি বোকা ফেনেকি/ক'লেহি উপাই নাই/নিচিনি চিনিলো আজিহে তোমাক/অ' গাঁৱলীয়া কাই/চহৰৰ বাবু চাহাবৰ কাবু/সিহঁতৰ আশা নাই/

আজি ভাৰতৰ উদ্ধাৰৰ হ'কে/উঠা গাঁৱলীয়া ভাই।" কৃষক-বনুৱাৰ সমাজ ৰূপান্তৰ কৰিব পৰা ক্ষমতা আৰু তাৰ ঐতিহাসিক ভূমিকা সম্পৰ্কে এক অস্পষ্ট উপলব্ধিয়ে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ অন্তৰত ভুমুকি মাৰিলে। তেজপুৰ হাইস্কুলৰ হাতে-লিখা আলোচনীত 'এজন বনুৱাৰ মৃত্যু' নামৰ প্ৰথম কবিতা লিখা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ (জ্যোতি-ভ্ৰাতৃ বিবেকানন্দ আগৰৱালাৰ প্ৰবন্ধত উল্লিখিত) উদাৰ মানৱতাবাদৰ অংকুৰটি শংকৰ-মাধৱৰ আধ্যাত্মিক ঐতিহ্যৰ সমকালীন প্ৰগতিশীলতাক নিজৰ ভিতৰত আয়ত্ত কৰি, ভাববাদ গান্ধীবাদৰ জনমুখী দিশবোৰ সামৰি লাহে লাহে আহি মাৰ্ক্সবাদৰ দুৱাৰডলিত থিয় হৈ ফলে-ফুলে জাতিষ্কাৰ হ'বলৈ উপক্ৰম কৰোতেই তাৰ পাৰ্থিব নিশ্বাস স্তব্ধ হৈ গ'ল। মই প্ৰায়ে জ্যোতিদাদাক মাৰ্ক্সবাদৰ কিতাপ পত্ৰবোৰ দি আছিলো। এবাৰ মোৰ হাতত দুখন কিতাপ আছিল ঃ **Studies inA Dying Culutre** আৰু **Illusion And Reality**। এই গ্ৰন্থ দুখনৰ লেখক আছিল ইংলেণ্ডৰ মাৰ্ক্সবাদী চিন্তাবিদ ক্ৰিষ্ট'ফাৰ কড্‌ৱেল। ত্ৰিশৰ দশকত ইংলেণ্ডৰ ডক শ্ৰমিক সংগঠন আৰু সংগ্ৰামৰ লগত কডবেলৰ জীৱন ওতঃপ্ৰোতভাৱে জড়িত আছিল। কডবেলৰ মৃত্যু হয় মাত্ৰ ২৯ বছৰ বয়সতে। ফেছিবাদ বিৰোধী আন্তৰ্জাতিক সৈন্য-বাহিনীৰ লগত থাকি স্পেইনৰ ৰণক্ষেত্ৰতে সৈনিক হিচাপে যুঁজি তেওঁ মৃত্যুবৰণ কৰে। ধনতান্ত্ৰিক সমাজ ব্যৱস্থাৰ অন্তৰ্হিত দুৰ্বলতাবোৰ ফঁহিয়াই দেখুৱাই মৰণমুখী, অৱক্ষয়ী ধনতান্ত্ৰিক সংস্কৃতিৰ সমাজৰ যে ধ্বংস অনিবাৰ্য আৰু লগে লগে মানৱ জাতিৰ ভৱিষ্যত যে কৃষক-বনুৱাৰ হাতত, ভৱিষ্যত সংস্কৃতি গঢ়াৰ ঐতিহাসিক দায়িত্ব তেওঁলোকৰ ওপৰতেই, তাকে কিতাপ দুখনত দাঙি ধৰা হৈছে। আজিৰ যুগত শিল্পী সাহিত্যিকে ল'ব লগা অৱস্থান সম্পৰ্কেও কড্‌ৱেলে আলোচনা কৰিছে। কিতাপ দুখন জ্যোতিদাদাক এদিন দিলোঁগৈ। তেওঁ বৰ আগ্ৰহেৰে কিতাপ দুখন ল'লে। কিছুদিনৰ পিছত এদিন যেতিয়া কিতাপ দুখনৰ কথা সুধিলো, তেওঁ ক'লে, "মোক কিতাপ কিখন দিয়ে দিয়াহে।" মই জ্যোতিদাদাৰ অন্তৰস্পৰ্শ কৰিব পৰা কিতাপ দুখন দিবলৈ পাই নিজে বৰ আনন্দিত হ'লো। তৎক্ষণাত "আপোনাৰ হাততে থৈ দিয়ক দাদা" বুলি ক'লো। তেওঁ ক'লে, "কিতাপ দুখনে মোক একেবাৰে জোঁকাৰি পেলাইছে। মোৰ চিন্তা-ভাৱনাক বৰকৈ প্ৰভাৱিত কৰিছে। বৰ ভাল লাগিছে কিতাপ দুখন।" কিতাপ দুখনৰ বিষয়-বস্তুৰ লগে লগে ইংলেণ্ডৰ কমিউনিষ্ট পাৰ্টিৰ সদস্য, ট্ৰেড্ ইউনিয়ন কৰ্মী, সংগ্ৰামী শিল্পী সৈনিক কড্‌ৱেলৰ যি সংক্ষিপ্ত জীৱনী কিতাপখনত সন্নিৱিষ্ট কৰা হৈছে বোধহয় জ্যোতিপ্ৰসাদক সিয়ো কম প্ৰভাৱিত কৰা নাই। জ্যোতিপ্ৰসাদে কৈছিল, "ছবি অঁকা শিল্পী নহওঁ মই/যদিও আঁকো ছবি, গান কবিতাৰ শিল্পী নহওঁ/যদিও ময়েই কবি/কলাৰ মাজত যদিও প্ৰকাশ মোৰ/জীৱন কলা ধুনীয়া কৰি/মানুহকেই মানুহ কৰি থৈ যাবলৈ/বাস্তৱৰেই কেন্দ্ৰ স্থলীত। লৈছো স্থিতি/যুঁজিবলৈ দুষ্কৃতি দুৰ্ঘোৰ।"

শেষ সাক্ষাৎ

"লাইনত কোনোবাই তোমালোকক দেখিলে নেকি?" তেওঁ বিছনাত বহিয়েই সুধিছিল। "নাই দেখা" কান্ধৰ মোনাটো হাতত লৈ ক'লোঁ, "লাইনত কাকো লগ পোৱা নাই।" এইবাৰ বিছনাৰ পৰা উঠি চকি এখন আগবঢ়াই অলপ সন্দেহেৰে মোৰ মুখলৈ চাই সুধিলে, "বাবু লাইনত সোমাইছিলা নেকি?" তেওঁ ধৰি লৈছিল মই তামোলবাৰী বাগিচাৰ সেই সময়ৰ

মেনেজাৰ আমাৰ দাদাৰ তাত সোমাইছিলো বুলি। বিয়াল্লিছৰ আত্মগোপন জীৱনৰ অভিজ্ঞতাৰ পৰাই তেওঁক সেইদিনা লগ পোৱা কথাটো একেবাৰে গোপন হিচাপে ৰখায়েই আছিল বোধহয় তেওঁৰ প্ৰবল হেঁপাহ; অন্যথা অকণমান ভুলৰ কাৰণে মোৰ নিৰাপত্তা হানি হোৱাৰ সম্ভাৱনাৰ প্ৰতিও উদ্বিগ্ন আছিল। যেতিয়া মই ক'লো যে "ওহো মই ক'তো সোমোৱা নাই" তেতিয়াহে দেখিলো তেওঁ নিশ্চিত হৈ মিচিকিয়া এটা হাঁহি মাৰি সুধিলে, "কিবা খালানে নাই" আৰু লগে লগে তামোলবাৰী চাহ বাগিচাৰ মালিকৰ প্ৰকাণ্ড হাউলীৰ একেবাৰে পাছফালে থকা খোৱা টেবুলৰ কাষত বহুৱাই আমাৰ আহাৰৰ কাৰণে আলমাৰিত কিবা-কিবি বিচৰাত লাগিল। দুটা ল'ফ-বিস্কুটৰ এটা টিন আৰু মাখন আনি টেবুলৰ ওপৰত থৈ মোৰ কাষত চকি এখনত বহি পৰিল। তেওঁক বৰ ক্লান্ত দেখা গৈছিল। শৰীৰৰ ভিতৰত স্থিতি লোৱা দুৰাৰোগ্য অসুখটোৰ বিৰুদ্ধে হয়তো বিৰাট সংগ্ৰামত তেওঁ ভাগৰি পৰিছে। মোৰ লগৰ সংগীজনক কিছু বিস্কুট ৰুটি দি বঙলাৰ ছিৰিত বহুৱাই পহৰাত ৰাখি থ'লো, যাতে বিপদৰ কিবা গম পালেই মোক নিৰ্দিষ্ট সংকেত দিব পাৰে।

সেয়া আছিল ১৯৪৯ চনৰ কোনো এদিন মাজৰাতিত জ্যোতিপ্ৰসাদক লগ ধৰাৰ মোৰ জীৱনৰ এক স্মৰণীয় ঘটনা। ১৯৪৯ চনৰ জুলাই মাহত ডিব্ৰুগড় নালিয়াপুলত অসম গণনাট্য সংঘৰ দ্বিতীয় আৰু অসম ৰাজ্যিক শান্তিসম্মিলনৰ প্ৰথম প্ৰাদেশিক সন্মিলনত সমবেত হোৱা প্ৰতিনিধি দৰ্শকৰ ওপৰত পুলিচে বন্দুক-বুলেটেৰে নিৰ্মম অত্যাচাৰ-উৎপীড়ন কৰি এগৰাকী অসমীয়া গাভৰু বীণা বড়া আৰু এগৰাকী শ্ৰমিক মাতৃ ষোড়শী নাগক হত্যা কৰাৰ পিছত দেশজুৰি চলিছে ধৰ-পাকৰ, ঠায়ে ঠায়ে পুলিচ-মিলিটাৰীৰ কেম্প। আত্মগোপন কৰি থকা কৰ্মীসকলক ধৰিবৰ অৰ্থে গাঁৱে গাঁৱে চলাইছে মিলিটাৰী অভিযান। এনে পৰিস্থিতিত মই মোৰ আত্মগোপন কৰা ঠাইত এক জৰুৰী বাৰ্তা পালো— জ্যোতিদাদাই মোক তামোলবাৰী বাগিচাৰ বঙলাত এবাৰ লগ পাব খোজে। তালৈ যোৱাৰ দিন, তাৰিখ, সময় স্থিৰ কৰা হৈছে। প্ৰবল আগ্ৰহ আৰু উদ্দীপনাৰে সেই সাক্ষাৎ-ক্ষণলৈ বাট চাই ৰ'লো। আত্মগোপন কৰি থকা অৱস্থাৰ ক্লান্তিময়, দুখ কষ্ট আৰু উত্তেজনাৰ দিনবোৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এই আহ্বানে দিছিল এক মহৎ প্ৰেৰণা। তামোলবাৰী বাগিচাৰ তেওঁৰ বাসভৱনৰ প্ৰতিটো কোঠা, তালৈ যোৱাৰ পথ-ঘাট মোৰ সকলো জনা আছিল। কিন্তু সেই সময়ত অতি ওচৰতে ঘাই আলিৰ কাষত এটা মিলিটাৰী কেম্প বহিছিল। সেয়ে তেওঁ মোৰ নিৰাপত্তা সম্পৰ্কে বৰ উদ্বিগ্ন হৈ আছিল। সেই ৰাতি, মই লগত এজন সহকৰ্মী লৈ প্ৰায় পোন্ধৰ-বিশ কিলোমিটাৰ পথৰ হাবি-বন জান-জুৰি পাৰ হৈ মাজৰাতি তামোলবাৰী চাহ বাগিচাৰ মালিকৰ বঙলাত পোনে পোনে গৈ নিৰ্ভয়ে জ্যোতিদাদাৰ বিছনাৰ কাষত থিয় হৈ "দাদা, দাদা" বুলি মাতিব পাৰিছিলো।

ডিব্ৰুগড় নালিয়াপুলত হোৱা পুলিচী অত্যাচাৰৰ ঘটনা হুবহু জানিবৰ বাবে উৎকণ্ঠাৰে নানান প্ৰশ্ন সুধি যাবলৈ ধৰিলে। মই খোৱাৰ মাজে মাজে তেওঁৰ লগত আলোচনাত ব্যস্ত হৈ পৰিছিলো।

দেহৰ ভিতৰত এক ভংয়কৰ ৰোগৰ বিৰুদ্ধে জ্যোতিপ্ৰসাদে সেই সময়ত যেনেকৈ সাহসেৰে যুঁজিব লগা হৈছিল, জহি-পচি যোৱা কুৎসিত দুষ্কৃতিৰে পূৰ্ণ সমাজ-ব্যৱস্থাৰ বিৰুদ্ধে ঠিক তেনেকৈয়ে তীব্ৰ ক্ষোভ আৰু ক্ৰোধ তেওঁৰ কথা-বাৰ্তাত মই সেইদিনা লক্ষ কৰিছিলো।

নিজৰ অসুখৰ বিষয়ে তেওঁ কম কথাহে ক'ব বিচাৰিছিল। মই সোধাত এবাৰ পেটত হোৱা এটা বিষৰ কথাহে মাত্ৰ ক'লে। মোৰ প্ৰতিটো কথা তেওঁ একান্ত মনে শুনি গ'ল। ক্ষীণ ৰোগ-গ্ৰস্ত শৰীৰটোৰ ভিতৰত এক দুৰ্বাৰ প্ৰাণচঞ্চল শক্তি তেওঁৰ উজ্জ্বল তীক্ষ্ণ দৃষ্টিৰ মাজেৰে অনুভব কৰিলো। জ্ঞান আৰু অভিজ্ঞতাৰ গভীৰতাতকৈ তেওঁৰ নিষ্ঠা আৰু আন্তৰিকতাই মোক বৰ বেছিকৈ আকৰ্ষিত আৰু অভিভূত কৰিছিল। তেওঁৰ কাষত মই মোৰ নিচেই ক্ষুদ্ৰ সীমাবদ্ধ জ্ঞান আৰু যোগ্যতা সম্পৰ্কে মই আৰু বেছি সচেতন হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিছিলো। স্বাভাৱিকতে এটা সময়ত আমাৰ আলোচনা গৈ শিক্ষক-ছাত্ৰ পৰ্যায়ত পৰিলগৈ। মই একান্তমনে শুনি গৈছিলো। সেই নিশা পতা সকলো কথা আজি মোৰ মনত নাই। তথাপি আমি অসমৰ বিশেষকৈ গাঁও অঞ্চলত পুলিচী-নিৰ্যাতনৰ বিৰুদ্ধে প্ৰতিবাদ আৰু প্ৰতিৰোধৰ আন্দোলন গঢ়িবলৈ গৈ জনতাৰ পৰা ক্ৰমে বিচ্ছিন্ন হ'বলৈ যি সময়ত আৰম্ভ কৰিছিলো সেই সময়ত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ চিন্তা-ভাবনা, দৃষ্টিভংগী যে কিমান শুদ্ধ আৰু বাস্তৱসন্মত আছিল, তাক আজিও মোৰ মনত ৰিঙিয়াই থকা সেই নিশা পতা তেওঁৰ কিছুমান কথাৰ পৰাই বুজিব পাৰি। তেওঁ কৈছিল, "তোমালোকে জনতাক লগত লৈহে সকলো কৰিব লাগিব। জনতাক বাদ দি নহয়।" জনতাৰ চেতনাৰ উপলব্ধিৰ স্তৰ চাইহে কাম কৰিব লাগে।' জনতাৰ সংগঠিত শক্তিৰ ওপৰত জ্যোতিপ্ৰসাদৰ আছিল অগাধ বিশ্বাস। ব্যক্তিগত সন্ত্ৰাসবাদৰ ওপৰত তেওঁৰ কোনো বিশ্বাস নাছিল। "জনতাই বুজিব পৰা কথা-বতৰা, গীত-মাত ল'বাইক।" "আমাৰ গাঁৱৰ মানুহৰ আটাইতকৈ আপোন নিজৰ গাঁওখন। গাঁৱৰ মানুহে প্ৰথমেই ভাল পায় নিজৰ গাঁওখনক, নিজৰ গাঁৱৰ পৰা দেশখনক— বিশ্বক ভাল পাবলৈ শিকে"। সেয়ে হয়তো জ্যোতিপ্ৰসাদক গীতবোৰত পাওঁ "মই কিন্তু শিল্পী প্ৰাণে/গাঁৱৰ গণ্ডীতো থাকি/উপজিয়ে হৈ আছো বিশ্ব-নাগৰিক।" তেওঁৰ গীতত সেয়ে হয়তো অসমৰ গাঁৱৰ মানুহৰ জীৱন-সংগ্ৰামৰ ছবিৰে ভৰপূৰ।

দমন-নীতিৰ প্ৰতিবাদত দিয়া তেওঁৰ ঐতিহাসিক বিবৃতিটোৰ ওপৰতেই আমাৰ প্ৰথম পৰ্যায়ত আলোচনা আৰম্ভ হৈছিল। সৌভাগ্যৰ কথা যে সেই বিবৃতি ১৯৮১ চনৰ মে' মাহৰ সংখ্যা প্ৰকাশত অৱশেষত প্ৰকাশ পায়।* তেওঁৰ বিবৃতিটো যে অসমৰ সেইসময়ৰ কোনো এখন বাতৰি কাকতে প্ৰকাশ নকৰিলে সেই কথাটো উনুকিয়াই অতি ক্ষোভ আৰু দুখেৰে মোক কৈছিল, 'আনকি আমাৰ কাকতখনেও (নতুন অসমীয়া) প্ৰকাশ নকৰিলে, বুজিছা!" বিবৃতিটো ছপা বা লীথু কৰি হ'লেও প্ৰচাৰ কৰিবলৈ মোক পৰামৰ্শ দিছিল। এইখিনিতে মন কৰিবলগীয়া কথা যে সেই সময়ৰ অসমৰ জনাজাত এজনো শিল্পী-সাহিত্যিকৰ এই চৰকাৰী দমন-নীতিৰ প্ৰতিবাদত এষাৰো মাত নোলাল, আনকি জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এনে শয্যাশায়ী ৰুগীয়া অৱস্থাতো (মই তেওঁক হয়তো লগ ধৰাৰ পিছতেই) তেওঁৰ ঘৰ পুলিচে খানাতালাচ কৰি লণ্ড-ভণ্ড কৰাৰ প্ৰতিবাদত অসমৰ সেই সময়ৰ কোনো শিল্পী-সাহিত্যিকৰ এষাৰ মাত নোলোৱাটো বৰ বিস্ময়ৰ কথা। জ্যোতি-কন্যা জয়শ্ৰী চলিহাই 'দেউতাৰ সোঁৱৰণত') লিখিছে, "এদিন ৰাতিপুৱা শুই উঠিয়েই আমাৰ ঘৰটো পুলিচে বেৰি থকা দেখিছিলোঁ আৰু তাৰ পাছত গোটেই কোঠালিবোৰত

* 'মালিয়াপুলুৰ বিপদ সংকেত' বিবৃতিটো প্ৰথম প্ৰকাশ হৈছিল 'সাম্প্ৰতিক সাময়িকী'ত — সম্পাদক

সোমাই তেওঁলোকে কিবাকিবি চাই লণ্ড-ভণ্ড কৰা দেখিবলৈ পাইছিলো। কিন্তু দেউতা (জ্যোতিপ্ৰসাদ) তেতিয়া ঘৰত নাছিল তাৰ আগেয়ে হয়তো তেওঁলোকৰ আগমনৰ কথা গম পাইছিল।" জ্যোতিপ্ৰসাদৰ ওপৰত যে সেই সময়ত পুলিচী জুলুম চলি আছিল তাৰ আন এটি উদাহৰণ জ্যোতি-পুত্ৰ চিন্ময় আগৰৱালাই লিখা 'স্মৃতি লিখা' প্ৰবন্ধটিত উল্লেখ কৰা এটি সৰু ঘটনাৰ পৰা বুজিব পাৰি : "আন এটা ঘটনা মোৰ সদায়ে মনত পৰে। এখন সভাৰ পৰা উভতি আহোতে আমাৰ গাড়ীখন বাটত পুলিচে ৰখালে। গাড়ীত দেউতা, কুম্পু (মোৰ ভাইটো) আৰু মই আছিলো— পুলিচে গাড়ীখন ৰখোৱাত মই বৰ চিন্তাত পৰিলো। ভাবিলো পুলিচ মানেই জেল আৰু বহুতো কথা। কাৰণ আমাৰ বাগিচাৰ মানুহবোৰে পুলিচক বৰ ভয় কৰিছিল।" সেই সময়ত পুলিচী জুলুমৰ পৰা জ্যোতিপ্ৰসাদো বেহাই পোৱা নাছিল।

সেই মাজ নিশাৰ আলোচনাৰ পৰা মোৰ এটা পৰিষ্কাৰ ধাৰণা হৈছিল যে সেই সময়ত শাসকশ্ৰেণী আৰু এই জহি-পচিব ধৰা সমাজব্যৱস্থাৰ ওপৰত তেওঁৰ সম্পূৰ্ণ মোহভংগ ঘটিছিল। বিশ্ব-কমিউনিষ্ট আন্দোলনক "এক মহাদৰ্শবাদী জনতাৰ দুখ-কষ্ট আৰু ঐতিহাসিক অন্যায়ৰ সত্যৰ ভেটিত খোপনি লোৱা দল" আৰু ঐতিহাসিক অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে পৃথিৱীজোৰা প্ৰতিৰোধ জগাই তোলা আদৰ্শবাদী দল' হিচাপে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ উপলব্ধিত ধৰা দিছিল।

সেই সময়ত বামপন্থী আন্দোলনে লোৱা অতি-বাম এক হঠকাৰী নীতিৰ দ্বাৰা পৰিচালিত হৈ এক ঐক্যবদ্ধ গণতান্ত্ৰিক ফ্ৰণ্টৰ সলনি 'বুৰ্জোৱা সংস্কৃতি'ৰ বিৰুদ্ধে 'সৰ্বহাৰাৰ সংস্কৃতি' গঢ়ি তোলাৰ নামত 'চাহ-মালিক বুৰ্জোৱা' জ্যোতিপ্ৰসাদৰ শিল্প-সাধনাৰ এক ভুল মূল্যায়ন কৰা মাৰাত্মক চিন্তা-ভাৱনাও আমাৰ মাজৰ কোনো কোনো মহলত দেখা দিছিল। তাৰ পৰিণতি হিচাপে গণনাট্য সংঘৰ দ্বিতীয় সম্মিলনত 'সৰ্বহাৰাৰ সংস্কৃতি' গঢ়াৰ আন্দোলনৰ নামত জ্যোতিপ্ৰসাদক সভাপতি পদৰ পৰা আঁতৰোৱাৰ প্ৰচেষ্টা চলিল। ব্যক্তিগতভাৱে মই ইয়াৰ তীব্ৰ বিৰোধিতা কৰা সত্ত্বেও সেই সময়ৰ অতি-বাম হঠকাৰী নীতিয়ে সাময়িকভাৱে প্ৰাধান্য লাভ কৰে।

মই সেই সময়ত ডিব্ৰুগড় চহৰৰ কাষৰ বৰপথাৰ গাঁও অঞ্চলত গণনাট্যৰ প্ৰাদেশিক সম্মিলনীখনৰ সংগঠনৰ কামত ব্যস্ত আছিলো। জ্যোতিপ্ৰসাদে যাতে সম্মিলনত অংশগ্ৰহণ কৰে তাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিলো। এইবোৰ কথা জানি-শুনিও ৰুগীয়া শৰীৰেৰেই সম্মিলনত উপস্থিত থকাই নহয় গণনাট্যৰ প্ৰতিনিধি-সভা আৰু মুকলি সভাতো ভাষণ দিয়ে। সন্ধিয়া মঞ্চৰ গীত-মাতৰ বিচিত্ৰানুষ্ঠানত উপস্থিত থাকে। বাহিৰৰ 'কমিউনিষ্ট বিৰোধিতা'ৰে কুৎসা ৰটনা আৰু আমাৰ নিজৰ আভ্যন্তৰীণ নীতিৰ বেমেজালি সকলো নেওচি মহান শিল্পীগৰাকীয়ে গণনাট্যৰ মঞ্চত আহি থিয় হোৱাই নহয় পিছদিনা অসমৰ প্ৰথম শান্তি-সম্মিলনীত পুলিচ-মিলিটেৰীৰে পৰিবেষ্টিত তোড়লৰ সমুখত আহি পুলিচে সভাস্থলীলৈ তেওঁক সোমোৱাত বাধা দিয়া আদি ঘটনাসমূহৰ কথা ভাবিলে আজিও মোৰ মন বিস্ময়ত আৰু আবেগত অভিভূত হৈ পৰে আৰু লগে লগে মহান হৃদয়ৰ শিল্পীগৰাকীৰ প্ৰতি আপোনা-আপুনি শ্ৰদ্ধাত মূৰ দোঁ খাই আহে। দুৰ্ভাগ্যৰ কথা যে উক্ত সম্মিলনত দিয়া তেওঁৰ ভাষণাদি আমাৰ মাজত নাই। পুলিচী নিৰ্যাতনৰ পৰিস্থিতিত আমাৰ হাতৰ কাগজ-পত্ৰবোৰ হেৰাই গ'ল। আমি আশাকৰো 'নালিয়াপুলৰ বিপদ-সংকেত'ৰ দৰে উক্ত ভাষণখনো নিশ্চয় উদ্ধাৰ হৈ প্ৰকাশ পাব। জ্যোতিৰ

শিল্প সাধনাৰ এই কালছোৱাত ঘটা দ্ৰুত বিৱৰ্তন আৰু এক নিৰ্দিষ্ট উত্তৰণৰ প্ৰতিফলনো এইবোৰৰ মাজত নিশ্চয় পোৱা যায়।

এইখিনিতে আৰু এটা কথা মন কৰিবলগীয়া যে জ্যোতিপ্ৰসাদৰ এসময়ৰ সহকৰ্মী সহযোগী বিষ্ণু ৰাভাই আত্মগোপন কৰি "ঐতিহাসিক অন্যায়ৰ বিৰুদ্ধে পৃথিৱী জুৰি প্ৰতিবোধ জগাই তোলা" আদৰ্শবাদী দলৰ অনুপ্ৰেৰণাৰে অসমৰ হালোৱা হজুৱা গঞা ৰাইজক দমন-উৎপীড়নৰ বিৰুদ্ধে হাবি-বন, নদ-নদী অতিক্ৰম কৰি জগাই তুলিছিল প্ৰতিবোধ সংগ্ৰাম। 'কাৰ্পেটৰ পৰা ঘাঁহনিলৈ নমা' অসমৰ শ্ৰেষ্ঠ দুগৰাকী জীৱন-শিল্পীয়ে তেওঁলোকৰ কথা আৰু কামৰ মাজেদি দি গৈছে সমাজ সচেতন শিল্পী-সাহিত্যিকে আজিৰ যুগত ল'ব লগা এক নিৰ্দিষ্ট অৱস্থান আৰু ভূমিকাৰ ইংগিত। বিভিন্ন পৰিবেশ আৰু অভিজ্ঞতাৰ পৰাই আহি দুয়ো এক অভিন্ন ঐতিহাসিক অৱস্থানত উপনীত হ'লহি। তাৰ পিছত হ'ল ইতিহাস।

'জয়মতীৰ আত্মাৰ উক্তি' নামৰ কবিতাটিত 'কালৰ প্ৰদীপ হে' উত্তৰ পুৰুষলৈ জনোৱা জ্যোতিৰ আহ্বানৰ কণ্ঠস্বৰ যেন আজিও শুনিবলৈ পাইছো— "দেখিছনে অসমীয়া/দেখিছনে ভাৰতৰ দলিত মানৱে/দেখিছনে পৃথিৱীৰ/দেশ বিদেশৰ/শক্তিহীন আৰ্তসৱে/আছো মই আজিও জীয়াই/ অজেয় আতমালৈ/মৃত্যুহীনা মই/ কালৰ প্ৰদীপ হৈ/অসমৰ কোলা শুৱাই।" "জাগ আজি পৃথিৱীৰ/নিষ্পেষিত ধৰ্ষিত দলিত স্খলিত য'ত/হৃত বীৰ্য নিৰাশ মানৱ/দিবলৈ তইঁতক শকতিৰ অগ্নিবান/পিন্ধাবলৈ বিজয়ী তিলক/পাবে পাবে/ জ্বলি আছো জয়সাগৰৰ দিগন্ত পোহৰ কৰি।" মোৰ শেষ সাক্ষাতৰ সেই নিশা জ্যোতিপ্ৰসাদৰ মাজত থকা এক মহান মধুৰ ব্যক্তিত্বই মোক অভিভূত কৰি পেলাইছে। এটি ক্ষীণ ৰোগগ্ৰস্ত শৰীৰৰ ভিতৰত সোমাই থকা মহান হৃদয়ৰ বিপ্লৱী শিল্পী এজনৰ প্ৰাণ-স্পন্দন নিচেই কাষৰ পৰা শুনিবলৈ পাইছিলো। তেওঁৰ শিল্পী-হৃদয়ৰ লগত খাপ নোখোৱা অভিজাত কৃত্ৰিম পৰিবেশৰ পৰা যেন জ্যোতিৰ মন-প্ৰাণ ঢাপলি মেলিব বিচাৰিছে— গণ-সংগ্ৰামৰ মাজলৈ। শোষণহীন 'শিল্পীৰ পৃথিৱীলৈ', সমাজতান্ত্ৰিক পৃথিৱী গঢ়াৰ সপোন দেখা সেনানীসকলৰ মাজলৈ। সেই ৰাতি জ্যোতিদাদাক আমাৰ সংগ্ৰামৰেই এজন অতি অন্তৰংগ সহকৰ্মী যেন লাগিছিল। মই সেই সময়ত ভাবিবই পৰা নাছিলো জ্যোতিদাদাৰ লগত মোৰ এয়ে হ'ব শেষ-সাক্ষাৎ। □

সমাপ্ত